



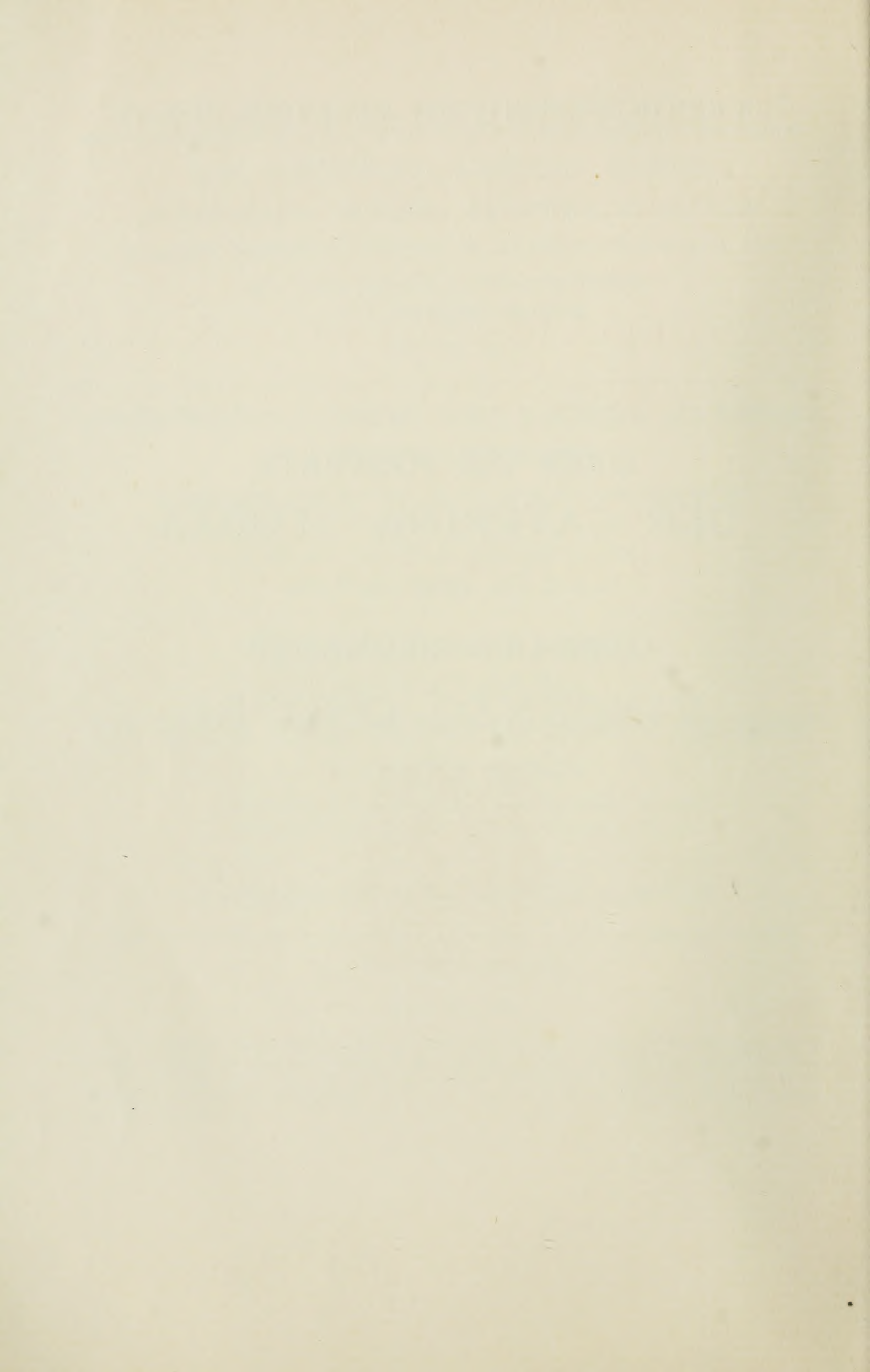


ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 58.

ÜBER DIE PORTRÄTS DER CATERINA SFORZA

UND

ÜBER DEN BILDHAUER VINCENZO ONOFRI



ÜBER DIE PORTRÄTS DER CATERINA SFORZA

UND

ÜBER DEN BILDHAUER VINCENZO ONOFRI

VON

ADOLF GOTTSCHEWSKI

MIT 45 ABBILDUNGEN AUF 18 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908



INHALTSVERZEICHNIS.



VORBEMERKUNG.

Die erste der beiden in diesem Hefte vereinigten Abhandlungen ist die Erstlingsarbeit des Verfassers und entstand vor über vier Jahren. Es ist darin aber die spätere Literatur bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nachträglich verwendet worden. Im Sommersemester 1907 hat sie der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Dissertation vorgelegen.

Die zweite Arbeit ist neuen Datums und ihr Inhalt ist teilweise in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz vom 15. Mai 1907 vorgetragen worden. Das Werk des Bildhauers Vincenzo Onofri näher zu umschreiben, war des Verfassers Bemühen, doch hat er keineswegs Vollständigkeit erstrebt und ist sich klar, daß das Gebotene nur als ein Versuch gelten kann. Eine abschließende Behandlung des Künstlers kann nur im Zusammenhange mit der Bearbeitung der gesamten Plastik Bolognas und der von ihr beeinflußten Region in Angriff genommen werden, eine Aufgabe, die der Verfasser seit mehreren Jahren im Auge hat, deren Lösung aber durch die Unzulänglichkeit der bisher geleisteten dokumentarischen Forschung sehr erschwert ist. — Bei dieser Arbeit, die sehr zerstreutes und mannigfaches zum Teil unediertes Material in den Kreis der Betrachtung zieht, hat der Verfasser vielfach bei der Beschaffung der Abbildungen liebenswürdige Hilfe gefunden und gestattet sich seinen Dank dafür auszusprechen.

Das «Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti» zu Bologna hat die Bitte des Verfassers, die schlecht belichtete und schwer zugängliche Gruppe der Beweinung in S. Petronio photographisch aufnehmen zu lassen, in liberalster Weise entsprochen; es sei der Behörde und ihrem Vorsteher Herrn Professor J. Supino der herz-

lichste Dank erstattet. Die Direktionen der Museen von Berlin, Wien, Parma ferner Mr. P. Valton, Paris haben dem Verfasser Reproduktionen von Medaillen aus ihrem Besitz liebenswürdig zur Verfügung gestellt. Besonderen Dank schuldet der Verfasser dem Senator Grafen Pier Desiderio Pasolini in Rom für die gütige Erlaubnis einige Abbildungen seinem großen Werke über «Caterina Sforza» entnehmen zu dürfen.

Florenz, November 1907.

Adolf Gottschewski.

VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN KUNSTWERKE.

SPRICHT man von den großen Namen des ausgehenden Quattrocento, so sollte man den der Caterina Sforza nicht nur nebenher erwähnen. Von hoher Rasse und zeitgemäßem Herrschertalent, dabei einer der besten Soldaten und der einzige persönliche Held Italiens, begabt mit politischem Klarblick und zähester Energie der Ausdauer, hätte sie, mit größerer Macht ausgestattet, vielleicht das Schicksal Italiens aufgehalten. Persönlich von unentrinnbarer Faszinierungskraft des Geistes, an der auch Macchiavelli scheiterte, gefährlich schön bis in die reifen Jahre und dabei von männlichen Körperkräften, erfüllte sie überdies ihre Pflichten als Frau mit der spielenden Geburt von acht Kindern. Ihre Leidenschaft und ihre Rache hatten etwas von der Schicksalsschwere einer Naturkraft, und solcher Art war auch ihre Liebe zu den Kindern, die so undankbar ihr vergalten, als es nur denkbar ist.

Caterina war die Enkelin des besten der Sforza, des Francesco, von welchem Burckhardt sagt, daß glänzender als in ihm nirgends der Sieg des Genies und der individuellen Kraft ausgesprochen war. Seinem Wesen wurde das ihre verwandt. Ihr Vater Galeazzo Maria war achtzehnjährig, als sie ihm von Lucrezia Landriani geboren wurde. Obwohl unechter Geburt genoß sie am mailändischen Hofe eine gründliche Erziehung durch Bona von Savoyen, die Gattin ihres Vaters. Von dort kam sie als vierzehnjährige Frau des Nipoten Girolamo Riario im Jahre 1477 an den korrupten Hof Sixtus IV., wo ihr die Kräfte wuchsen, die sie in ihrem Leben so wohl zu brauchen verstand. Der Tod dieses Papstes nahm dem Riario und ihr die unumschränkte Macht über die Güter der Kirche und stellte sie zwischen lauter Feinde an die Spitze eines geraubten Staates der revolutionssüchtigen Romagna. Dies Milieu war es, welches ihr Schicksal mit Kämpfen, Morden und allen Greueln erfüllte und mit ihrer Vernichtung abschloß, sie aber auch zur Heldin machte. Zweimal leuchtete ihre Kraft in vollem Glanze auf: zum erstenmal als sie nach der Er-

mordung ihres Mannes, von aller Hilfe entblößt, mit ihren Kindern Gefangene ihrer einst von ihr vertriebenen Gegner war und doch durch Klugheit und Mut ganz persönlich sich und den Kindern das Leben und den Staat erhielt. Zum zweitenmal konnte sie ihre Kraft nicht retten. Nachdem sie als einzige in ganz Italien den Heeren des Valentino und Karls VIII. Widerstand geleistet hatte, bis der letzte Stein ihrer letzten Burg ins Wanken geriet, mußte sie sich der Uebermacht ergeben und die Gefangene der Borgia werden. Aber sie war es doch allein gewesen, die sich mit dem Schwerte in der Faust entgegenstellte, während mächtigere Fürsten den Rücken kehrten oder beugten. Und die Franzosen fühlten ihre Größe sehr wohl, wenn sie sagten, daß sie Weiber fanden, als sie mit Männern, und Männer, als sie mit Weibern zu tun hatten.

Aus der Gefangenschaft kam sie nach monatelangen Qualen, Entbehrungen und Krankheiten am Geiste ungeschwächt nach Florenz. Die Mediceer, denen sie nur Gutes getan hatte, wollten ihr das Erbe ihres dritten Gatten Giovanni Medici vorenthalten und ließen sie von neuem Not fühlen. Als eine stille, Gott dienende Büßerin starb sie im Jahre 1509. Da hier von ihren Porträts die Rede sein soll, dürfen die Urteile der Zeitgenossen über ihr Aeußeres nicht vergessen werden. Ueber ihren Einzug in Rom berichtet der Chronist Fabio Oliva: «quello che era più riguardevole, fu la rara ed incomparabile bellezza e la singolare e quasi miracolosa grazia di Caterina . . . Natura aveala fatta bella, il Cielo buona quasi mostrando in lei l'ultimo sforzo della potenza loro. Per opinion comune fu la donna più graziosa e la più bella del suo tempo.» Die Urteile über ihre Schönheit änderten sich niemals, und es mag genügen, einige aufzuzählen, die sich auf die späteren Jahre beziehen. Im November 1493 lud Caterina einige französische Generäle zu einem Gastmahle: «Si trova che tutti di lei dissero poi che simile donna non avevano veduta mai e che mai l'avvrebbero imaginata.» Ihre Schönheit war in aller Munde, und als im Jahre 1498 ihr Gesandter vor Alexander VI. erschien, war dessen erste Frage, ob Caterina noch immer so schön geblieben sei. Ihre Porträts waren sehr gesucht und wurden in Forlì jederzeit gemacht; an Macchiavelli, der bei ihr 1499 als Gesandter weilte, gab der Kanzler Biagio Bonaccorsi den Auftrag, ihm eines zu senden: «Io vorrei per il primo mi mandassi in su uno foglio retracta la testa di Madonna, che costì se ne fa pure assai; et se la mandate fatene uno ruotolo ad ciò le pieghe non la guastino.» Ein Zeitgenosse, Filippo da Bergamo, schreibt 1497 von ihr: «Caterina ist wahrhaftig die schönste unter den Frauen unseres Jahrhunderts; von eleganter Erscheinung ist jeder Teil ihres Körpers wohl geformt und geschmückt zum

bewundern, und darüber hinaus ist sie von erstaunlicher Fruchtbarkeit, da sie, obwohl noch jung, acht Kinder dem Gatten geschenkt hat.» Noch eine andere Seite ihrer Erscheinung kommt bei Cerretani, ebenfalls ihr Zeitgenosse, in dessen handschriftlicher Storia di Firenze zu ihrem Recht. «— — — et Madonna savia, et animosa quant' altra donna de suoi tempi. Ella era grande, complessa, bella faccia; parlava poco, . . e tra i soldati a piè o a cavallo era temuta assai, perchè questa donna mai conobbe paura, e con arme in mano era fiera e crudele.» Stets wird die Grazie ihrer Bewegung gerühmt, auch in den späteren Jahren. Sie blieb von guter Figur, und wenn der weibliche Panzer in Bologna, den sie, wie Pasolini sehr wahrscheinlich macht, bei der Verteidigung der Burg von Forlì trug, wirklich der ihre war, so muß man sie bei einer gewissen Ueppigkeit doch eher schlank nennen. Daß sie gar die stärkste Frau Italiens war, dafür ist auch nicht der allergeringste Beweis zu finden. Seitdem sie aus Rom nach Florenz gekommen war, gab sie vielmehr die Erscheinung einer mageren Nonne.[1]

Der Anlaß dieser Arbeit ist die Auffindung einer vermutlichen Porträtbüste der Caterina Sforza, die sich jetzt in Florentiner Privatbesitz befindet. Beim ersten Anblick zeigte sie inmitten der Architekturtrümmer und schmutzbedeckt, wie sie 1902 in Florenz gefunden wurde, die Arbeit eines Künstlers und die Züge einer merkwürdigen Persönlichkeit. Eine beim Weibe ganz ungewöhnlich mächtige Nase, ein breiter Nasenrücken, stark vorgewölbte Augendecken und ein hart vorspringendes Kinn fesselten das Interesse für die Dargestellte. Die künstlerische Wirkung war fein und reizvoll. Eine leichte seitliche Neigung des Kopfes, kleine Unsymmetrien in der Frisur und in den Augenpartien und die flotte Modellierung des Haares zeugen für einen guten Beobachter und Könner, der Ausdruck des Gesichts für eine künstlerische Durcharbeitung des Eindrucks. (Taf. I.)

Den ersten Anhaltspunkt für die Bestimmung der Büste gab die Beobachtung einer ausgesprochenen Familienähnlichkeit der Büste mit dem Porträt des Gean Galeazzo Sforza von Pollajuolo in den Uffizien. Die geschilderten Charakteristika waren die gleichen und auch der Mund, be-

[1] Inhaltlich beruhen diese kurzen biographischen Notizen auf dem Werke des Grafen Pier Desiderio Pasolini, Caterina Sforza, 3 Bde., Roma 1893 (dazu Nachtrag Caterina Sforza, Nuovi Documenti, Bologna 1897). Es ist ganz und gar auf dem umfassendsten Quellenstudium aufgebaut, und eine Vorstellung von der immensen Arbeit gibt der dritte Band, der die Dokumente enthält. Sind durch diese gelehrte Basis die Tatsachen des Lebens der großen Frau einwandsfrei festgestellt so wird das Buch noch mehr durch die wahrhafte Kunst seiner Darstellung zu einer Leistung allerersten Ranges gestempelt. Gründlichkeit, Stilkunst und psychologischer Scharfblick haben sich in dem Verfasser vereinigt gefunden, und so ist dies Buch von seltener Vollendung entstanden. — Im folgenden wird immer wieder darauf verwiesen werden.

sonders die Oberlippe, waren männliche und weibliche Form desselben Typus.

Die Büste trägt eine Bezeichnung; auf der vorderen Seite des Sockels ist in den Ton ein C. (oder G.): I S: eingegraben (vgl. Taf. I). Die Buchstaben sind in den ungebrannten Ton geritzt — das verdrängte Material ist vorhanden — und darum zweifellos echt. Durch die Inschrift wird also die Familienzugehörigkeit der Dargestellten zu den Sforzas, auf welche physiognomische Momente hinlenkten, noch wahrscheinlicher.

In der Inschrift ist der erste Buchstabe zweifelhaft; es könnte ein C oder ein G sein. Er ist derart in den Ton geritzt, daß im ersten Zuge der große Bogen beschrieben und dann durch einen senkrechten Strich ergänzt ist. Dabei springt unten die Bogenlinie eine Kleinigkeit über die senkrechte Linie hervor. Darin ist aber nichts weiter als eine Entgleisung des ritzenden Instrumentes zu sehen; als Unterscheidungsmerkmal ist dies Vorspringen ohne Belang. Gegen die Deutung als G spricht, daß bei zahlreichen Denkmälern in Bologna, Fænza, Forlî und Florenz als G-Merkmal ein sehr deutlicher, mehr oder weniger langer Querbalken etwa in folgenden beiden Typen G G gefunden wurde. Somit dürfte die Feststellung der Inschrift als C: I S: begründet erscheinen.

Es galt nun im Stammbaum der Sforza nach einer Frau zu forschen, welche Gean Galeazzo genügend nahe verwandt ist, und in deren Namen die Initialen C I S enthalten sind. Als solche war nach dem Stammbaum in den «Famiglie Celebri di Italia» (Milano 1819) Caterina Sforza anzusprechen, die Schwester des Gean Galeazzo, von welcher dort gesagt wird: «le fu distinata in dote nel 1473 Imola e il Bosco d'Alessandria». In der Tat unterzeichnet Caterina in der Zeit nach ihrer Verheiratung im Jahre 1477 zwei Briefe an ihre Schwester «Caterina Viccomes Imole etc.»,[1] später schreibt sie allerdings «Caterina Vicecomes de Riario, Imole» etc., und auch ihren Namen «Sforza» bringt sie in die Unterschrift, ebenso bezeichnet sie sich als Herrin von Forlî. In den Berichten über sie wird sie «Madonna di Forlì» oder «Contessa d'Imola» genannt, z. B. nennt sie Macchiavelli in den «Frammenti» bei der Besprechung des Todes ihres dritten Gatten Giovanni Medici 1497 «Contessa d'Imola». Die Inschrift C:I S: wäre also zu lesen als «Caterina d'Imola Sforza». Daß gerade Imola im Namen hervorgehoben ist, kann auf eine besondere Ursache zurückzuführen sein.

Die zuverlässig und aussichtsreich erscheinende Fährte führt zur Vergleichung der Büste mit den Porträtdarstellungen der Caterina Sforza.

[1] Pasolini III, S. 42, 53, 59, 60, 61, 71.

I. MEDAILLEN UND DIE MÜNZE.

DIE große Erscheinung der Caterina Sforza, die schon zu ihren Lebzeiten als Heroin gefeiert wurde, und welche in der Legende der späteren Zeit in der ganzen Romagna fortlebte, hat in der Kunst ihrer Zeit nur schwache Spuren hinterlassen. Ihr Geschick verbot es ihr, einen Kreis von Künstlern dauernd ihrem Ruhme dienstbar zu machen. Nach Begabung und Schicksal war ihr ein Weg des Krieges und Kampfes zugewiesen, auf dem sie zum höchsten Ruhme schritt; wäre ihr Ende ein glückliches gewesen, hätte sie Frieden und Muße gefunden, einen Hof im Sinne ihrer Zeit zu unterhalten, so hätten dort die Künstler nicht gefehlt und hätten in ihrem Auftrage die Denkmäler ihrer Taten geschaffen. So aber endet sie als Verlassene ihr Leben, und die Zeugnisse der Kunst über dieses außerordentliche Weib sind spärlich. Im Grunde sind es allein drei Medaillen, welche, mit ihrem Namen bezeichnet und zu ihren Lebzeiten entstanden, uns Kunde von den Zügen der Caterina Sforza geben. Diese bilden den einzigen zuverlässigen Ausgangspunkt für Untersuchungen, welche sich auf Darstellungen der Caterina beziehen. Von den drei erwähnten Stücken sind zwei die Variationen einer Medaille. Mit diesen beginne die Untersuchung. Heiß[1] bringt die Abbildungen, ebenso finden sie sich bei Pasolini[2] mitgeteilt. (Taf. II, 1 u. 2.) Die Umschrift ist beiden Varianten gemeinsam: CATHARINA . S F(ortia.) DE RIARIO . FORLIVII . IMOLAE Q(ue) CO(mitessa). Der Revers ist auf beiden Medaillen der gleiche. Sein Text lautet: VICTORIAM . FAMA . SEQUETUR. Die bildliche Darstellung zeigt uns die Siegesgöttin auf einem mit zwei Pferden bespannten Streitwagen. In die Wagenwand ist als Anspielung auf die Geburt der Caterina «la Guivre de Milan» eingegraben. Die Verteilung im Raume

[1] Alois Heiß, Les médailleurs de la Renaissance. — Florence et les Florentins, Paris 1891. Vol. I, S. 72. Pl. VIII, 1, 2.

[2] Pasolini, Vol. II, p. 28.

und die geschmackvolle Anordnung der Inschrift weisen auf einen fein abwägenden Künstler. (Taf. VI, 2.) Die Verschiedenheit der beiden Medaillen erstreckt sich allein auf die Porträtdarstellung der Caterina. Die erste zeigt sie unbedeckten Kopfes; das Haar, in der Mitte gescheitelt, in schlichten Strähnen die Ohren verdeckend, wird von einer Perlenschnur tief im Nacken zu einem Knoten zusammengenommen. Eine schwere Locke hängt gelöst von den Ohren über die Wange nieder. Das Gesicht zeigt markiert entwickelte Züge, denen eine gebogene starke Nase und das sehr kräftig hervorragende Kinn ihren besonderen Charakter von Energie verleihen, welcher allerdings durch weibliche Fülle des Gesichts und den Liebreiz der schönen Frau gemildert wird.

Zwischen dieser und der zweiten Medaille ist ein unbestimmbarer aber ausgedehnter Zeitunterschied, welcher sehr stark auf die Dargestellte gewirkt haben muß. Aeußerlich dokumentiert sich die Verschiedenheit der Darstellung durch den Witwenschleier, der Caterinas Haare ganz verhüllt. Die Linien des Profils sind dieselben geblieben. Doch ist der Mund zusammengepreßt, die Lippen dünner, die Mundwinkel gehen nach unten und geben dem Gesicht einen herben Ausdruck, der sehr im Gegensatz zu dem inneren Gleichklang steht, der uns aus den Zügen der ersten Medaille entgegentönt.

Unbegreiflicherweise werden die beiden Medaillen von den meisten Schriftstellern für gleichzeitig genommen. Heiß und Armand sagen es zwar nicht ausdrücklich, sondern setzen es als selbstverständlich voraus, während Friedlaender[1] und Kenner[2] Caterina auf beiden Medaillen als dreißigjährig bezeichnen. Die Umschrift und der Revers sind allerdings die gleichen. Aber es genügt ein Blick, um auch dem psychologisch wenig scharfen Auge erkennen zu lassen, daß ein bedeutender Zeitunterschied zwischen beiden Darstellungen liegt, daß Lebenslust, Jugend und Schönheit aus der einen uns entgegenstrahlt, während den Zügen der anderen Medaille Leiden und frühes Altern ihren Stempel aufgedrückt haben. Von wessen Hand die Medaillen herrühren, ist unbekannt; eine Signatur fehlt ihnen. Armand[3] weist sie — einer persönlichen Mitteilung Milanesis folgend — dem florentiner Goldschmied Domenico di Bernardo Cennini zu, welcher — auch nach Milanesi — in Diensten der Caterina

---

[1] Friedlaender, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen II, 246. — Friedlaender behauptet sogar, beide Medaillen seien von demselben Modell abgeformt, «aber statt des Schleiers ist hier das Haar in besonders zierlicher Anordnung sichtbar». Das ist natürlich ein Unding. Zu zwei, selbst nur im geringsten voneinander abweichenden Formen gehören selbstverständlich zwei verschiedene Modelle. Nur für die identischen Reverse kann das zutreffen.

[2] Kenner, die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Aus dem XVIII. Bande des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses) Wien, 1897, S. 158 f.

[3] Armand, Les médailleurs italiens. Paris 1887, III, 22.

Sforza gestanden haben soll.[1] Heiß übernimmt die Zuschreibung an Domenico von Armand. Beglaubigte Medaillen dieses Künstlers sind nicht bekannt, so daß stilistische Vergleiche fortfallen. Die auch im Museo Nazionale zu Florenz befindliche Variante mit dem Schleier wird von Supino,[2] weil sie in gewisser Weise an dessen Manier erinnere, dem Niccolò Forzore Spinelli detto Niccolò Florentino (1430—1514) zuerkannt und neuerdings hat auch Bode in einer umfassenden Würdigung dieses Künstlers beide Exemplare als ihm zugehörig erwiesen.[3]

Bei der Feststellung der vermutlichen Entstehungszeit dieser beiden Medaillen ist zunächst unbestreitbar, daß sie zeitlich sehr auseinanderliegen. Die Darstellung ohne Schleier weist an sich auf ein jugendliches Alter hin, und das Fehlen des Witwenschleiers bestätigt es, daß diese Medaille vor dem Tode ihres Gatten Girolamo Riario — also vor dem 14. April 1488, gemacht worden ist. Pasolini hat ihr Geburtsjahr auf 1463 bestimmt, sie wäre also auf dieser Medaille 25 Jahre oder weniger alt, was durchaus dem Charakter ihres Porträts entspricht.

Die zweite Medaille zeigt sie im Witwenschleier, sie ist also frühestens nach dem Tode Girolamos entstanden. Andererseits trägt sie die Umschrift «de Riaro, Forlivii Imolaque Co.», sie muß also noch vor ihrer Vertreibung aus Forlì und vor der öffentlichen Bekanntmachung ihrer Ehe mit Giovanni Medici (sonst wäre dem Namen das Wort «Medices» zugefügt worden) bestellt worden sein. Giovanni Medici starb am 15. September 1498, und seine Ehe mit Caterina wurde bald darauf publiziert.[4] So ist der Zeitraum der Entstehung der Medaille zunächst durch die Jahre 1488 und 1499 begrenzt. Friedlaender bringt sie in zeitlichen Zusammenhang mit einer Medaille ihres Sohnes Ottaviano, auf welcher dieser, wie Friedlaender ganz unbegreiflicherweise behauptet, als zehnjähriger Knabe erscheinen soll.[5] In Wahrheit stellt diese Medaille Ottaviano als Feldherrn dar, und Caterina bestellte sie aus Freude über die ersten Siegesnachrichten, die ihr Ottaviano sandte.[6] Er befehligte eine Mannschaft, die Caterina im Jahre 1498 den Florentinern gegen die Pisaner zu Hilfe sandte. Ottaviano ist demnach auf dieser Medaille

---

[1] Worauf Milanesi bei dieser Angabe fußte, war weder aus seinen nachgelassenen Papieren in der Bibliothek zu Siena, noch aus seinen Schriften zu ersehen.

[2] J. B. Supino, Il medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale in Firenze. Firenze 1899, S. 50. 104.

[3] Wilhelm Bode, Der Florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli. (Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunsts. XXV, pag. 1 ff.).

[4] Pasolini, a. a. O., II, S. 277.

[5] Friedlaender, a. a. O., II, 246. — Die Medaille ist bei Pasolini II, S. 26 abgebildet. — Fabriczy (Die Medaillen der italienischen Renaissance, S. 64) übernimmt dieses Urteil.

[6] Pasolini, a. a. O., II, S. 26. «Si racconta che ricevute novelle della prima vittoria del figliuolo, Caterina ebbra di gioia, ordinasse di gettare quella medaglia in cui Ottaviano è rappresentato a cavallo in assisa di capitano».

19 Jahre alt.[1] Wenn also die Medaille der Caterina gleichzeitig mit derjenigen Ottavianos entstanden ist — beide sind in ihrer Ausführung gleichartig — so wäre sie Juni bis September 1498 zu datieren. Sie wäre also im Alter von 35 Jahren auf dieser Medaille dargestellt, und auf dieses Alter würde man auch aus der Betrachtung der Medaille schließen müssen. Daß sie aber als 35jährige Frau schon so verbittert erscheint, kann bei einer Frau nicht wunder nehmen, die zwei Gatten durch Mörderhand verloren und den Tod des zweiten mit einer Hekatombe von Menschenleben gerächt hat.

Die stilistischen Eigentümlichkeiten beider Medaillen scheinen mit solcher Bestimmtheit den Namen des Niccolò de Forzore Spinelli als Meister des Stückes festzulegen, daß der Umstand, daß Caterina zur Zeit der Entstehung nicht in Florenz und der Meister nicht in Forlì war, nicht als Gegenbeweis herangezogen werden kann.

Die Entstehung der Medaille mit dem Schleiertuch dürfte so zu denken sein, daß der Künstler sie auf Grund der Medaille ohne Schleier mit Hilfe einer Zeichnung, wie sie nach oben erwähnten dokumentarischen Zeugnissen vorhanden und verkäuflich waren und von denen eine auch dem Holzschnitt im Werke des Giacomo Filippo da Bergamo (siehe weiter unten) zugrunde gelegen haben muß, fertigte. Die Gelegenheit war geboten durch die Bestellung der Medaille ihres Sohnes. Für die Medaille ohne Schleiertuch möchte allerdings an eine Arbeit nach dem Leben zu glauben sein. Wo und wann dazu der Künstler die Gelegenheit fand, ist nicht festzustellen. In Florenz ist Caterina, außer als Kind und später am Ende ihres Lebens, aber nicht gewesen.

Die dritte sicher zu Caterinas Lebzeiten entstandene Medaille ist ein äußerst reizvolles Stück. Ihre Größe beträgt 6,2 cm im Durchmesser, beide Seiten weisen einen Perlenrand auf.[2] Die Schrift der Vorderseite läuft rundherum, auch unterhalb des Büstenabschnittes und lautet: CATARINA . SFOR . VICECO . DE RIARIO . IMOLAE . FORLIVII . DNM. (Taf. II, 3.) In das durch die ganz herumlaufende Inschrift verkleinerte Feld der Vorderseite ist alsdann in ziemlich hohem Relief das Porträt hineinkomponiert. Die Dargestellte erscheint jung, das schlicht gescheitelte Haar ist am Hinterkopfe in einen einfachen Knoten zusammengenommen; eine Strähne aber fällt über die Wange auf den Hals nieder; die Ohren sind vom Haare verdeckt. Ein gezackter Reif umschließt Stirne und Oberkopf und von

---

[1] Geb. 1. September 1479 vergl. Pasolini I, S. 99.

[2] Abgebildet bei Heraeus, Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmten Männer vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Wien 1828. LVII, 11; beschrieben bei Armand, a. a. O., Bd. II, S. 58, Nr. 19. Abgebildet nach einem dem Verfasser von Mr. P. Valton in Paris freundlichst zur Verfügung gestellten Gipsabguß.

diesem Reife fällt eine biegsame Kette oder ein Band ebenfalls hernieder auf den nackten Hals. Um die Schultern ist als Abschluß in antikischer Art ein Tuch geschlagen.

Die Rückseite (Taf. VI, 5) ist durch Einfachheit und Uebersichtlichkeit der Gesamtanordnung von Figur und Schrift, durch schöne Bewegung und vortreffliche Darstellung der nackten Glücksgöttin eine der allerbesten Leistungen, welche die italienische Kunst in dieser Art hervorgebracht hat. Auch die Rückseite wird von einer Perlenschnur umrahmt. Die Figur der Glücksgöttin, die in Bewegung, Linienschwung, Modellierung und Proportionen ein Meisterwerk ist und in ihrer Größe den ganzen Raum durchmißt, schwebt nackt, mit einem Fuß auf einer Kugel ruhend, nach vorne zu, so daß ihr Haar und ein Band in flatternder Bewegung hinfließt. Ihre linke Hand hält einen Ball, ihre rechte ein Schlagbrett: Sie wird den Ball des Glücks in die Luft schlagen. Wer weiß, wo er niederfallen wird! Als Inschrift ist, vielleicht als guter Wunsch, gewählt: TIBI . ET . VIRTVTI . — Dir und deiner Tugend soll der Ball des Glückes zufallen.

Die Züge des Porträts weisen auf ein jugendliches Alter, wahrscheinlich ist die Medaille noch entstanden als Caterina als bewunderter Stern am Hofe Sixtus IV. glänzte, also vor ihrem Weggange aus Rom im Juli 1481. Es ist möglich, daß es sich um eine Denkmedaille handelte, die bestellt wurde, als Girolamo Riario und seine Gattin Caterina Sforza vom Papste mit Forlì belehnt wurden, im Februar 1480. Die Legende des Reverses scheint auf eine solche Veranlassung hinzuweisen.

Den Künstler dieser Medaille möchte der Verfasser in dem römischen Medailleur Lysippus erkennen. Das Werk dieses Meisters, des Neffen des Cristoforo di Geremia, hat Fabriczy zusammengestellt.[1] Von den von ihm erwähnten und als dem Meister zugehörig erwiesenen Medaillen zeigt diejenige des G. L. Toscani in Schriftanordnung und Schriftform, sowie in der Verwendung der Perlenschnur Verwandtschaft mit unserer Medaille. Da der Künstler auch den Kardinal Raffael Riario, den Schwager Caterinas, auf einer schönen Schaumünze dargestellt hat und überhaupt im Dienste Sixtus IV. tätig war, wie Raffael von Volterra aussagt, so liegt seine Autorschaft bei der Medaille Caterinas nahe. Seine künstlerische Tendenz und Potenz scheint, durchaus der in dieser Medaille zur Erscheinung kommenden Kunst zu entsprechen; urteilt doch Fabriczy von zweien seiner Medaillen, daß sie «in Naivität der Auffassung und Duft der Modellierung zu den Perlen der Quattrocento-Medaillistik» gehören.

---

[1] Cornelius von Fabriczy, Medaillen der italienischen Renaissance. (Nr. IX der Monographien des Kunstgewerbes). S. 79 f.

Außer den bisher behandelten zählt Armand noch zwei andere Medaillen auf, von welchen die folgende als erste besprochen sein mag.[1] (Taf. II, 4.) Der Durchmesser beträgt 4,3 cm. Auf der Vorderseite erscheint das Porträt Caterinas im Profil, wie auf den vorigen nach links gewendet, der Kopf mit dem Witwenschleier bedeckt. Die Umschrift lautet: DIVA . CATHERINA . SFORTIA. Der Revers (Taf. VI, 3) ist in ganz ungewöhnlicher Weise vollständig von der Legende eingenommen: NOMEN REGNUM SE . ET FILIOS . INCLI VIRT SERVAVIT QUE . INTER . ILL . SINGULARE . DECUS. Am obern Rande befindet sich eine Krone.

Von dieser Medaille existiert im Museum zu Parma eine zweite Fassung,[2] deren Vorderseite mit derjenigen der ersten identisch, nur etwas matter, und deren Durchmesser durch einen punktierten Rand auf 4,7 cm vergrößert ist. (Taf. II, 5.) Sie wird hier zum erstenmal reproduziert, nach dem Gipsausgusse eines Abdruckes, den ich der Liebenswürdigkeit des Museums zu Parma verdanke. Die Rückseite bringt etwas Neues: Aufrecht stehend in der Rechten den Stab haltend, ist eine C o n s t a n t i a gebildet, rechts das Wappentier der Sforza und in sehr feiner Verteilung die Inschrift: C o n s t a n t i a. (Taf. VI, 6.) Dieser Revers leitete für die Bestimmung des Meisters zu Guazzalotti, aber bei ihm hat die Constantia einen anderen durchweg gleichen Typus, und zwar ist sie stets nackt und stützt den linken Arm auf eine Säule, wie es sich auf den Medaillen von Alfons II von Aragon, Sixtus IV, Dotto Capitano, Costanza Bentivoglio, Girolamo Santucci wiederholt. Die Art der Anordnung der Schrift findet sich auch nicht bei ihm, wohl aber bei dem sogenannten «medaglista della Speranza», der die Hoffnung bekleidet darstellt, wie die Constantia unserer Medaille, aber immer mit stark bewegtem Faltenwurf. Aber auch in den Kreis der unter diesem Namen zusammengefaßten Medaillen kann die Medaille nicht einbezogen werden.

Die Lobrede des Reverses und die Fortlassung des Namens Riario, sowie des Titels Comitessa Imolae Forlivii weisen darauf hin, daß Caterina Sforza hier als historische Heldin genommen, und daß die Medaille nach ihrem Tode entstanden sei. Dadurch wird die Annahme Armands (nach Milanesi), der sie wie die beiden zuerst behandelten Medaillen dem Bernardo Cennini zuschreibt, schon aus chronologischen Gründen hinfällig, da Cennini 1504, Caterina erst 1509 gestorben ist. Aber auch stilistische

---

[1] Armand, II, p. 58. Nr. 20 und III, p. 176 c. — Die Reproduktion geschah nach einem Abgusse, den der Vorstand des kaiserlichen Münzkabinetts zu Wien dem Verfasser freundlichst übermittelt hat. — Da ein Teil der Medaillen des Wiener Kabinetts im 18. Jahrhundert vertieft und überarbeitet ist, lag es nahe dieses Gleiche auch bei unserem außerordentlich feinen und in seiner Linienführung scharfen Stück anzunehmen. Es existiert aber in Bologna im Museo Civico ein zweites Exemplar dessen Vorderseite genau dieselbe Schärfe und Tiefe aufweist.

[2] Armand, II, p. 175 b.

Gründe schließen es überhaupt aus, daß jenes Medaillenpaar wie dieses von derselben Künstlerhand seinen Ursprung habe. Die Modellierung ist hier schärfer und glatter, die Ziselierung ungleich feiner, mit Liebe den Saum des Witwentuches, den Schmuck an der Brust behandelnd, die Schrift erhabener und energischer stilisiert.

Hingegen finden sich sehr starke stilistische Bezüge zu Medaillen des Pier Jacopo Ilario Bonacolsi genannt l'Antico (ca. 1460—1528).[1] Die mit dem Beinamen des Künstlers bezeichneten Medaillen des Gianfrancesco Gonzaga und seiner Gattin Antonia del Balzo, welche der Verfasser im Palazzo Ducale zu Venedig mit einem ebenfalls dort befindlichen Exemplar der in Rede stehenden Medaille der Caterina Sforza vergleichen konnte, zeigen dieselbe Buchstabenform, Anordnung der Schrift, Höhe des Reliefs, Sauberkeit der Ziselierung und Politur der Oberfläche; auch in der Größe entsprechen sie einander. Dieselbe Verwandtschaft stellte sich dem Verfasser auch bei der Prüfung eines in München (Münzkabinett) aufbewahrten Exemplars der Medaille der Vittoria Colonna, die Fabriczy mit vollstem Recht dem Werke l'Anticos einverleibt hat, dar. Dieses Stück zeigt in allen Modellierungsmomenten so völlige Uebereinstimmung mit dem Wiener Stück, daß dadurch vollkommen ausgeschlossen wird, daß das letztere nachgeschnitten sei. Der Revers mit der Constantia wird durch seine Uebereinstimmungen mit der Schriftverteilung, dem Perlenrande und dem laschen Stehmotiv des Reverses der Antonia del Balzo-Medaille die Zuschreibung der beiden Medaillen der Caterina Sforza an l'Antico befestigen.

Eine im Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene, der Serie von Medici-Medaillen, welche von Antonio und Francesco Selvi, Soldani-Benzi, Montauti, Lorenzo Maria Weber, G. F. Pieri herrühren, zugehörige Medaille Caterinas ist noch zu erwähnen. Die Vorderseite (Taf. IV, 3) zeigt ihr Porträt und die Worte CATHARINA . SFORZA . MEDICES. Als Revers existieren zwei Darstellungen; einmal eine Siegesgöttin im Wagen, welcher in Wolken von springenden Rossen gezogen wird. Die zweite Fassung des Reverses zeigt das Wappen der Sforza, Die Inschrift lautet auf beiden: VICTORIA (!) . FAMA . SEQVETVR. — Als Vorlage hat, wie auch bei dem noch zu besprechenden Kupferstich das weiter unten zu behandelnde Porträt des Vasari gedient.

Münzen mit dem Bildnis der Caterina hat der Verfasser nicht aufzufinden vermocht, nur ein Hinweis auf eine solche ist ihm zu Gesicht gekommen. Guid' Antonio Zanetti bildet in seinem Werke «Nuova Rac-

---

[1] Ueber den Künstler und sein Werk siehe: Cornelius von Fabriczy, a. a. O., S. 25.

colta delle Monete e Zecche d'Italia» Bolcgna 1779 Tom II, Tav. VII, Nr. XIV eine Münze ab, welche auf der Vorderseite Caterinas, auf der Rückseite Ottavianos Bildnis trägt. Es sind nur die Umrisse gegeben, und die Treue der Zeichnung ist nicht zu kontrollieren, zumal Zanetti sie einem Manuskript entnimmt, welches seinerseits bemerkt, daß die Münze nur in Blei im Archiv des Hauses Riario sich befinde. (S. Tom. I, S. 451.) — Auf dieser Abbildung (Taf. VI, 4) zeigt die Nase der Caterina eine sehr scharfe Krümmung und kommt am meisten dem Typus des altenburger Bildes nahe, doch ist der Ansatz der Nase zur Stirn noch stärker eingebuckelt.

II. VIER PROFILBILDER.

1. Der Holzschnitt von 1497.

Im Jahre 1497 erschien in Ferrara ein Buch, das heute zu den gesuchtesten Seltenheiten gehört. Der Verfasser war der Augustinermönch Giacomo Filippo da Bergamo, und der Titel des Werkes lautet: «De plurimis claris selectisque muliebribus. Opus propre divinum novissime congestum. — Ferrarie impressum opera et impensa magistri Laurenti di Rubeis de Valentia. Tertio Kal. maias anno salutis n r̄ e MCCCCLXXXXVII. Religioso invictissimoque principe divo Hercule duce secundo Ferrariensibus legitime imperante.»[1] Filippo da Bergamo, auch durch eine Chronik bekannt, war 1494 Prior in Imola, um 1496 in Forlì, scheint aber schon 1496 auf einen Lehrstuhl nach Ferrara berufen zu sein; dort starb er im Jahre 1520 sechsundachtzig Jahre alt. Auch wenn er nicht durch seinen Aufenthalt in den Städten der Caterina Sforza ihre Persönlichkeit von nahestem Standpunkt hätte beobachten können, würde er sie kaum in der Reihe der berühmten Frauen haben übergehen dürfen. Ihr in Holzschnitt mitgeteiltes Porträt ist als solches bezeichnet und datiert und beansprucht Beachtung. Sie ist im Alter von 34 Jahren dargestellt, in halber Figur, die rechte Hand erhoben, mit einem Stabe in der Hand, den Hintergrund bildet eine einfache Landschaft. Jedenfalls zählt ihr Porträt nicht unter diejenigen, von welchen Gruyer sagt: «Ces portraits sont pour la plupart imaginaires et bon nombre d'entre eux réparaissent sous différents

---

[1] Gazette des beaux-arts 1888 II (Gustave Gruyer, Les livres à gravures sur bois publié à Ferrare).

noms.» Es war für den Verfasser ein Leichtes, in den Besitz eines authentischen Bildnisses zu gelangen, zumal solche — wie schon oben gesagt ist — jederzeit in Forlì hergestellt wurden, um der stetigen Nachfrage zu genügen.[1] Eines dieser auf Vorrat gezeichneten Bildnisse wird wahrscheinlich die Vorlage für den Holzschnitt bei Filippo da Bergamo gewesen sein. Der Typus dieser Frau ist im großen ganzen wohl mit den übrigen Porträts der Caterina in Einklang zu bringen, die Einzelzüge aber sind es nicht, insbesondere weicht die gerade Nase von den Medaillen ab. Das kleine Format, die ganz schematische Zeichnung, sind allerdings von



Holzschnitt-Porträt der Caterina Sforza. — Aus: Filippo da Bergamo, De plurimis claris selectisque muliebribus 1497. (Kollektion Olschky, Florenz.)

vornherein einer dokumentarischen Sicherheit nicht günstig. Wenn man ferner bedenkt, daß vorhanden gewesene Feinheiten der Uebertragung der Zeichnung auf die Holzplatte zum Opfer gefallen sein mögen, so wird man diese Abbildung nicht höher einschätzen, als die Leistungen der «Spezialzeichner» gewisser illustrierter Zeitungen der Gegenwart, denen man gewiß nicht den Wert historischer Urkunden beimessen wird.

2. Das Porträt des Vasari.

In der Camera di Giovanni delle bande nere des Palazzo Vecchio in Florenz hat Vasari in einem umfangreichen Bilderzyklus die Taten dieses einzigen Soldaten unter den Medici dargestellt. Außerdem finden

---

[1] Pasolini II, pag. 110.

wir dort, in vier Rundbildern, dicht unter der Decke, und in zwei ovalen Wandbildern sechs Porträts. Von diesen sind vier zweifellos aus Vasaris eigenem Munde[1] benannt, nämlich die vier Rundbilder, und zwar stellen diese dar: Giovanni delle bande nere, ihm gegenüber sein Vater Giovanni di Pierfrancesco de' Medici, der dritte Gatte Caterinas; an den beiden anderen Wänden einander gegenüber erblicken wir Maria Salviati, die Gemahlin des Giovanni delle bande nere, und ihren Sohn Cosimo, den ersten Herzog von Florenz, im Alter von 12 Jahren. Ueber die beiden andern Porträts in Ovalform, die an den Wänden an besserer Stelle sich befinden, spricht Vasari auffallenderweise nicht, obwohl er ausdrücklich sagt, daß er auch die Wände gemalt habe. Das eine an der Mittelwand ist das von uns reproduzierte weibliche Bildnis, das zweite männliche Bild wird für Francesco Ricci da Prato, den «stato Maestro von Cosimo I»[2] oder für ein in größerem Maßstabe wiederholtes Porträt des Vaters des Giovanni delle bande nere gehalten.[3] In der dritten Wand, an der diesen beiden Ovalen entsprechenden Stelle, befindet sich eine römische Statue in einer Nische, deren oberer Abschluß der Umrahmung des Ovalbildes entspricht, deren Sockel aber im Ornament von dem übrigen Schmuck des Saales stilistisch abweicht. Diese Nische dürfte also eine spätere Zutat sein, und vielleicht hat an ihrer Stelle ursprünglich ein drittes Porträt sich befunden. Das weibliche Profilbild gilt als ein Porträt der Caterina Sforza, wohl mit Recht schon aus dem Grunde, weil neben dem Stammvater auch die Stammmutter der großherzoglichen Linie an diesen Ort gehörte, und auch deshalb, weil auf den Wappenschilden in den Ecken die Wappen der Medici, Sforza und Salviati vereinigt sind. Da nur zwei Frauenbilder vorhanden sind, das runde aber als Maria Salviati beglaubigt ist, so muß das zweite ovale notwendigerweise dasjenige Caterinas sein. (Taf. V, 1.)

Da Vasari (1511—1574) Caterina Sforza, welche 1509 starb, nicht gekannt hat, so war er für ihr Porträt auf alte Vorbilder angewiesen. Als solches hat ihm, wie der Vergleich offenkundig macht, das in den Uffizien befindliche Profilbild gedient.

3. Das Profilbild der Uffizien.

Obwohl das Porträt der Uffizien (Taf. IV, 2) zeitlich dem vorigen vorangeht, ist es hier doch darnach zu besprechen, weil der einzige Beweis für seine Eigenschaft als Bildnis der Caterina Sforza aus

---

[1] Raggionamenti, ed. Milanesi VIII, p. 186.
[2] Le pitture del quartiere di Papa Leone in Palazzo Vecchio, Firenze 1861 (anonym).
[3] Cosimo Conti, La prima reggia di Cosimo I, Firenze 1893, p. 254.

dem Bilde des Vasari gezogen werden kann. Allerdings besteht eine Museumstradition, welche die Frau im gelblichen Kopftuch auf den Namen der Heldin von Forlì tauft, aber mit dem Typus der Medaillen ist das Porträt nicht in Uebereinstimmung. Es ist unverkennbar, daß dieses Gemälde das Urbild des Vasarischen Fresko gewesen ist, so genau wiederholen sich alle Einzelzüge, aber die Gesamthaltung des Ovalbildes im Palazzo Vecchio ist anders: pompöser, repräsentierender, es meldet sich in ihm die große Geste des Barock, während Schlichtheit die Grundzüge des Uffizienbildes ausmacht.

Seine kunstgeschichtliche Wertung ist völlig unbestimmt. Die technische Feinheit, welche sich besonders in der bekleideten Hand mit dem Zitronenblatt bekundet, die Behandlung des am Halsausschnitte eingezogenen Untergewandes und des Kopftuches, sowie die große Wahrhaftigkeit des Ausdruckes haben Viele, wohl mit Unrecht, an einen vlämischen Meister denken lassen, was nicht hindern braucht, daß das Bild in Florenz gemalt ist. Ein Urteil über das Bild ist sehr erschwert durch den Umstand, daß die oberste Schicht des Bildes durch Putzen sehr beschädigt ist.

4. Der Kupferstich von 1761.

Um zweiundeinhalb Jahrhundert ist das Bildnis vom Leben der Caterina Sforza entfernt, welches in einem Kupferwerk des 18. Jahrhunderts uns geboten ist. (Taf. V, 3.) Das Werk führt den Titel: Chronologica series simulacrorum regiae familiae Mediceae expressa Toreumis Florentiae MDCCLXI opud Josephum Allegrini. Sie erscheint hier als die Stammmutter der großherzoglichen Familie des Hauses Medici. Das Hauptinteresse dieses Stiches liegt darin, daß es auf die beiden vorher besprochenen Bilder zurückgeht und diese durch seine Bezeichnung identifiziert. Es finden sich auch hier kleine Abweichungen, und eine völlige Kongruenz aller drei Porträts ist nicht vorhanden. Doch wird ihre Zusammengehörigkeit nicht bezweifelt werden können. In dem Avviso, in welchem der Verleger zur Subskription einlädt, wird ausdrücklich versichert, daß alle Bilder auf Gemälde oder Medaillen zurückgehen. Auf den Stücken selbst wird stets ihr Herkunftsort bezeichnet, und der der Caterina trägt die Notiz: «Ex Mus. Laurentii Nobile». Die Künstler, die daran teilnahmen, sind nach der Unterschrift folgende: I(oseph) Z(occhi) del. — F(ranc.) A(llegrini) sc. ap. I. F(aucci).

III. DIE ENFACEBILDER IN WIEN UND IN DEN UFFIZIEN.

Zwei Bildnisse aus späterer Zeit, welche Caterina Sforza in ihrer Eigenschaft als Stammmutter der großherzoglichen Linie der Medici darstellen, gehören ganz eng zusammen. Das eine — ein Brustbild in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol — hat Kenner[1] abgebildet und behandelt. (Taf. VII, 2.) Er beschreibt es folgendermaßen: «Aufschrift in gelber Oelfarbe: Caterina Sforza. Brustbild links, fast von vorne, mit braunen Augen und Brauen, vortretender Nase und etwas breitem Munde; über Kopf und Schulter einen weißen, darüber einen schwarzen Schleier, das schwarze, breit ausgeschnittene Kleid an der Brust mit Spitzen besäumt. Grund graubraun. Auf Karton gemalt, auf dessen Rückseite Reste der alten Aufschrift: (Catar)ira (sic) Sforza. — Copist D. — Katalog Nr. 390. — Fehlt in der Reihe der von Bronzino gemalten Zinntäfelchen.»

Da im Jahre 1553 im Palazzo Vecchio kein Bildnis der Caterina sich befand,[2] und auch Vasari ein anderes Original für sein Ovalbild in der Camera di Giovanni benutzte schließt Kenner, daß das Original des von ihm beschriebenen Bildes erst nach der Vollendung der Fresken Vasaris aufgetaucht sei. Wie dem auch sein mag, die Kopie der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand stammt direkt von einem Bilde in den Uffizien, das Kenner entgangen ist und welches Pasolini[3] abgebildet hat. (Taf. VII, 1.) In Zeichnung und Farbengebung besteht eine bis in kleine Nebendinge hinreichende Kongruenz des wiener Bildes mit dem Ausschnitt aus dem Doppelbildnis. Selbst der schwarzweiß gezierte Schulterabschluß des Aermels ist auf der Kopie wiedergegeben, obwohl er dort ganz aus der Komposition herausfällt.

Auch das Doppelbild im Gange zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti ist ein abgeleitetes Bild. Nach Pasolini[4] ist es um 1575 von der Hand des Giovanni Maria Maggi, eines Malers aus Brescia, entstanden. Als Porträt besitzen beide Bilder nur eine untergeordnete Bedeutung, weil sie nicht nach dem Leben gemalt und in der Charakteristik sehr matt sind: die künstlerische Qualität des wiener Bildes ist allergeringster Art, das Bild der Uffizien ist nicht ganz ohne Reiz.

---

[1] Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Von Friedrich Kenner. Die italienischen Bildnisse. (Forts.) Aus dem XVIII. Bande des «Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.» Wien 1897. S. 158 f., Tafel XXVII, Nr. 20.

[2] Cosimo Conti, La prima reggia.

[3] Pasolini, a. a. O., II, S. 14.

[4] Pasolini, a. a. O., II, S. 392.

Wenn bei den bisher behandelten Bildnissen der Caterina Sforza Beziehungen oder alte Traditionen Führer für deren Erkennung gewesen, so sind die im Folgenden zu betrachtenden Stücke einer solchen alten, sie benennenden Tradition bar. Bei der Büste des Bargello, welche der Verfasser mit dem Namen der Caterina Sforza belegte, können wir wenigstens überhaupt eine Geschichte des Werkes geben, und wie wir glauben, enthält diese Geschichte Elemente genug, welche neben der Aehnlichkeit die Bezeichnung der Büste als Porträt der Caterina Sforza glaubhaft machen.

IV. DIE BRONZEBÜSTE IM MUSEO NAZIONALE ZU FLORENZ.

Die Bronzebüste einer unbekannten Frau in Nonnentracht, welche im Museo Nazionale zu Florenz aufbewahrt wird, (Taf. VI, 1 u. V, 2) hat im Laufe der Jahrzehnte die mannigfachste Benennung gefunden. Im Inventar der Uffizien von 1784 — die Büste wurde nämlich nach der Gründung des Museo Nazionale von der Galerie dem neuen Institut überwiesen — wird sie bezeichnet: «Un semibusto di bronzo che rappresenta una donna velata incognita». Merkwürdig genug ist aber, daß in den Inventarien von 1769 und 1753 die Büste als ein antikes Werk angeführt wird: «Una testa con mezzo busto di bronzo antico alta $^{2}/_{3}$ b., rappresenta una sacerdotessa con velo in testa». In den Führern vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ist diese uns heute unbegreiflich erscheinende Ansicht vom antiken Ursprung unserer Bronzebüste beharrlich wiederholt. Später wird Vecchietta als Künstler angenommen, dann von Rossi[1] Donatello vorgeschlagen (beide Benennungen lehnt Supino[2] im Katalog ab), und diesem Künstler wird in der neuesten Literatur, bei Bode, Schottmüller, im Cicerone,[3] die Büste als unbestrittene Arbeit zugewiesen. Wie wir sehen werden, ist diese Zuschreibung, ebenso unzutreffend, wie die alte Bezeichnung als antikes Werk.

Offenkundig und niemals bestritten ist die Entstehung der Büste aus einer Totenmaske: um diese herum ist ein Nonnenschleier drapiert. Das Gesicht der Büste ist nun aber nichts mehr als eine Totenmaske; die

[1] Rossi, im Archivio storico dell' Arte, VI, 1893, pag. 15 ff.
[2] Supino, Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze, Roma, I, 1898, pag. 382 f.
[3] Cicerone, 9. Auflage, II, pag. 420. — Schottmüller, Donatello, pag. 131. — Bode, Denkmäler der Renaissanceskulptur, pag. 37 und Tafel 134 b.

Veränderungen, die der Tod in der Form des menschlichen Antlitzes hervorruft: das Hervortreten der Backenknochen und das Hereinsinken der Nase, sind nicht ausgeglichen worden, überhaupt sind keinerlei Spuren der formenden Hand eines Künstlers daran zu finden. Die Augen sind in der Weise, wie sie der Gipsabguß gebracht hat, beibehalten, der Ansatz der Nase ermangelt jeglicher Bestimmtheit, der Mund ist verschwommen und ohne Modellierung; mit einem Wort: keine Form ist irgendwie klar herausgearbeitet, die Totenmaske ist ohne weiteres reproduziert worden.

Es gibt eine ganze Reihe von Kunstwerken, welche mit Bestimmtheit als von Totenmasken abgeleitet zu erkennen sind. Nirgends aber findet sich eine solche mechanische Nachbildung. Was Buggiano, ein gewiß nicht hoch einzuschätzender Bildner, aus der Maske seines Adoptivvaters Brunelleschi gemacht hat, zeigt, daß ihm die Durcharbeitung jeder Einzelform eine Notwendigkeit war; man braucht nur die Totenmaske im Museo dell'Opera del Duomo und die daraus entstandene Büste im Dom selber zu vergleichen: alle Unbestimmtheit der einen ist in der anderen überwunden. Ein weiteres Beispiel ist die liegende Grabfigur aus Bronze, welche im Bargello sich neben unserer Büste befindet; die Ableitung des Gesichtes der Toten von einer Totenmaske ist unverkennbar, aber doch hat Vecchietta das Gesicht so streng durchgearbeitet, daß das künstlerische Wollen jede Form beherrscht. Auch die Züge des Bischofs Federighi an Lucas della Robbia Grabmal in Santa Trinità sind, was ich als zweifellos annahm und was mir ein Arzt bestätigte, von einer Totenmaske abgeleitet: welche große künstlerische Leistung hat aber Luca in der Durchbildung durch seine Hand hervorgebracht, eine Leistung, die ihn die Grenzen seines Temperamentes überwinden und ihn eine Kraft der Individualisierung erreichen ließ, die ihm sonst nicht zu eigen war. Donatello aber sollte sich damit begnügt haben, eine Totenmaske, die ihm in die Hand gegeben wurde, abzugießen, ohne die Formlosigkeit, die sie besaß, und die jeden Künstler zum Umschaffen nötigen mußte, mit seiner Hand zum Kunstwerk zu gestalten? Psychologisch ist das undenkbar, und in der großen Reihe seiner Büsten, ob sie nun Porträtcharakter haben oder nicht, findet sich nicht ein einziges Beispiel, welches auch nur im entferntesten die Unbestimmtheit der Formen aufweist wie unsere Büste. Wenn Donatellos Kunst zu kennzeichnen ist, so ist es vor allem die klare und knappe Formengebung des Gesichtes, welche ihre spezifische Größe ausmacht. Man darf nicht einwenden, daß unsere Büste nicht ziseliert ist: denn erstens sind Zeichen der Bearbeitung des Gusses erkennbar, am Schleier und in der Vertiefung zwischen Hals und Schleier an der

linken Seite, und zweitens besitzen wir eine Büste Donatellos, die ebenfalls nicht ziseliert ist, nämlich die Bronzebüste des Markgrafen Lodovico III von Mantua in der Sammlung André in Paris:[1] Wenn deren mangelhafte Ziselierung — bei oberflächlichster Betrachtung — eine gewisse verwandtschaftliche Beziehung mit unserer Büste möchte suggerieren können, so wird doch bei der Prüfung der Einzelformen in deren entscheidender Bildung sofort Donatellos Klarheit wahrnehmbar sein. Sollte Donatellos künstlerisches Gewissen aber wirklich sich bei einer solchen unkünstlerischen Reproduktion der Totenmaske haben beruhigen können, so müßte doch wenigstens die Drapierung des Nonnenschleiers, die das Eingreifen seiner Hand in keinem Falle entbehren konnte, die Spuren seines Könnens aufweisen. Diese ist aber ebenfalls eine mechanische Nachbildung, ein Abguß nach dem gelegten Tuche. Links an der Schulter sind zwei wagerecht parallel übereinander hinlaufende Buckelungen wahrnehmbar, welche durch das sich durchdrückende Gestell hervorgerufen sind: über dieses ist das Tuch drapiert worden, nachdem es mit gelöstem Gips getränkt worden ist. Diese Technik war der Renaissance wohl bekannt, und Vasari beschreibt sie uns im 2. Kapitel der Introduzione (Vasari, ed. Milanesi, I, pag. 154): «Se se le vuol poi far panni, addosso che siano sottili, si piglia pannolino che sia sottile; e se grosso, grosso; e si bagna, e bagnato, con la terra s'interra, non liquidamente, ma di un loto che sia alquanto sodetto; e attorno alla figura si va acconciandolo, che faccia quelle pieghe e ammaccature che l'animo gli porge; di che, secco, verrà a indurarsi e manterrà di continuo le pieghe». Daß dies in der Tat die Herstellungsweise der Drapierung war, bestätigt neben dieser Sichtbarkeit des Traggestelles die Behandlung der Falten, welche naß und angeklatscht wirken, wo sie sich anschmiegen sollen, und steif niederstehen, wenn ich mich so ausdrücken darf, wo sie frei fallen sollen, wie an der Rückseite der Büste. Irgendwelche Spuren künstlerischer Erwägung, oder die Striche einer der plastischen Form nachgehenden Hand sind daran nicht zu finden. Hätte Donatello ein solches Verfahren nötig gehabt? Wäre es für ihn bei seiner Beherrschung der plastischen Formen nicht ein Umweg gewesen, überflüssig und unwürdig zugleich?

So muß man denn zusammenfassen, daß die Bronzebüste der Frau im Schleiertuch im Werke Donatellos nicht ihre Stätte hat, sondern eine handwerkliche Leistung ist, die nach einer Totenmaske und nach einer gelegten Draperie abgeformt ist. Künstlerische Arbeit ist überhaupt nicht

---

[1] Bode, Denkmäler der Renaissanceskulptur, Tafel 133.

daran vorhanden, und es ist noch hinzuzufügen, daß auch die technische Ausführung des Gusses minderwertig ist. Wir haben in ihr eine jener zahlreichen Porträtdarstellungen vor uns, von welchen Vasari im Leben des Verrocchio spricht; zu dessen Zeit hätte man begonnen, die Köpfe der Toten mit geringen Kosten abzugießen: «Onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è state di gran commodità per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del palazzo del Duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obligo alla virtù d'Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso».[1] Allerdings irrt hier Vasari, wenn er Verrocchio das persönliche Verdienst der Erfindung zuschreibt, denn Brunnelleschis Totenmaske ist bereits im Jahre 1446, als Verrocchio erst 10 Jahre zählte, abgegossen worden, und vereinzelt wird es gewiß schon früher vorgekommen sein. Von Verrocchio aber wissen wir, daß er dieses Verfahren in großem Umfange geübt hat. Denn aus einer Urkunde, die Fabriczy publiziert hat,[2] ergibt sich, daß er allein für die Mediceer «vente maschere ritratto al naturale» geliefert hat. Und die Mediceer, wie überhaupt die Florentiner, haben dann das billige Hilfsmittel, die Züge ihrer Angehörigen den Nachkommen aufzubewahren, bis zu Vasaris Zeit angewendet.

Da unsere Büste aus der Guardaroba der Mediceer stammt, so liegt die Vermutung nahe, daß die Dargestellte ihrem Familienkreise angehört. Man hat sie mehrfach zu identifizieren gesucht, ohne dabei aber auf mehr als Vermutungen zu fußen. Wenn nun aber der Verfasser in der dargestellten Frau Caterina Sforza, die Mutter des Giovanni delle bande nere und somit die Stammmutter der herzoglichen Linie des Hauses Medici, erkennt, so stützt er sich auf die Gleichheit der Züge der Büste mit Caterinas Porträt auf der großen Medaille im Schleiertuch. (Vergl. Taf. II, 1, III, 3, V, 2.) Vergleicht man mit dieser das Profil der Büste, so sind die hervorstehenden Backenknochen, der Mund und das Kinn ganz identisch, die Nase ist scheinbar abweichend, sie geht etwas herunter, während sie auf der Medaille mehr aufwärts gerichtet ist. Die Nase der Medaille muß aber beim Tode genau in der Weise, wie es bei der Büste sichtbar ist, abwärts sinken. Wäre sie im Leben so beschaffen gewesen, wie diejenige der Büste, so würde sie nach dem Tode über die Oberlippe herabgehen, in der Form etwa, wie es auf der Totenmaske des Lorenzo Magnifico der Fall ist. So ist

[1] Vasari, ed. Milanesi, III, 373.
[2] Archivio storico dell' Arte, I, 1895, pag. 163 ff.

gerade diese Verschiedenheit der Nasen auf der Medaille und an der Büste der Ausdruck ihrer Gleichartigkeit und der Beweis, daß die oben angeführten gleichen Züge nicht eine zufällige Aehnlichkeit zweier verschiedener Personen, sondern in der Tat die Identität der Dargestellten bedeuten. Denn durch die Büste gewinnen wir die Erklärung für den Umstand, daß auf einer nach Caterinas Tode entstandenen Medaille gerade in der Form der Nase ihr Porträt von der bisher besprochenen Medaille abweicht: die im kaiserlichen Münzkabinett zu Wien aufbewahrte Medaille (Taf. II, 4) zeigt genau die etwas niedergehende Nase der Büste. Alle späteren, ziemlich zahlreichen Porträts der Caterina Sforza (auch dasjenige Vasaris im Quartiere di Leone X im Palazzo Vecchio) behalten dann den Typus mit der heruntergezogenen Nase bei. — In einer Inventarnotiz, die bei Müntz[1] publiziert ist, wird unter «oggetti di gesso» erwähnt «una testa col busto di M^{na} d'Imola» (so hieß Caterina Sforza nach ihrer Herrschaft über Forlì und Imola); da unsere Bronzebüste ihrer Entstehungsweise nach eine solche Büste voraussetzt, und auch in der Bronze die körnige Materialwirkung des Gipses unverkennbar ist, so ist es als wahrscheinlich anzunehmen, daß sie von der im Guardaroba-Inventar erwähnten abgegossen ist.

Caterina Sforza ist im Jahre 1509 im Alter von 46 Jahren in Florenz gestorben. Die Züge der Büste machen zwar einen älteren Eindruck. Wenn man aber das Gesicht auf der Medaille, deren Entstehung mit Sicherheit auf 1498 datiert werden kann, worauf sie also als 35jährige dargestellt ist, betrachtet, so findet man auch schon dort den Charakter einer gealterten Frau, welcher sich in dem Zeitraum von 11 Jahren, ausgefüllt von den schwersten Schicksalsschlägen, gewißlich bis zu dem in der Büste sichtbaren Eindruck der Bejahrtheit entwickelt haben wird. Ueberdies ist nicht zu übersehen, daß die durch den Tod eingetretenen Veränderungen und die fehlende Korrektur der sich beim Gipsabguß ergebenden Deformierungen dazu beitragen, den Ausdruck des Verfalls zu steigern.

Das Gewand der Büste ist ein Nonnengewand, bestehend aus dem «velo», dem «soggolo» und der «tonaca», es fehlt jedoch das «scapolare»; dessen Fehlen bedeutet aber, wie mir Signor Dott. Ristori, der Pfarrherr von SS. Apostoli liebenswürdigerweise erklärte, daß die dargestellte Person nicht eine geweihte Nonne war. Wie ist es aber zu er-

[1] Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVIe siècle. Paris, 1895, pag. 59.

klären, daß eine Frau, welche keinem Orden angehörte, das geistliche Gewand trägt? Zunächst ist es durch ein langes Verzeichnis von Personen, welche in S. Maria Novella im geistlichen Gewande bestattet sind, obwohl sie Weltliche waren, der sehr bedeutende Umfang solchen Brauches belegt.[1] Die große Mehrzahl der aufgeführten Personen gehört dem Trecento an, der großen Zeit der Tertiarier-Bewegung; aber auch aus späterer Zeit sind Fälle vorhanden, und der Brauch hat sich bis in die Gegenwart erhalten. Daß Personen in geistlichem Gewande dargestellt wurden, ohne daß es ihnen zukam, hat Brockhaus am Familienbilde der Vespucci bewiesen.[2] Beide Formen der Inanspruchnahme des Ordenshabites bedeuten Akte der Devotion. In der Nonnentracht der Büste liegt also kein Hindernis, in ihr eine Person weltlichen Standes zu erkennen, im Gegenteil, das Fehlen des «scapolare» verlangt es geradezu. Bei Caterina Sforza hat aber das Nonnengewand seine besondere Begründung. Sie hat bereits bevor sie nach Florenz kam, mit den Nonnen des Murateklosters in Verbindung gestanden. Als im Jahre 1499 ihr jüngster Sohn erkrankte, schickte sie Geschenke an die Nonnen der Murate, damit sie für ihn beteten;[3] wie Richa versichert, sollen ihre Gebete bei Gott eine besondere Wirkung haben. Daß sie gerade mit ihnen in Beziehung kam, hängt vielleicht damit zusammen, daß die Gründerin des Klosters Apollonia eine «compagna di santa Caterina di Siena» war, so daß Caterina Sforza damit ihrer Namensheiligen sich näherte. Als sie dann von Cesare Borgia in Imola belagert wurde, schickte sie ihre Kinder und ihre Habe, wie Luca Landucci in seinem Diario berichtet, zu den Murate nach Florenz.[4] Bei ihrem Tode verfügt sie über Sachen, die bei den Nonnen deponiert sind, und die natürliche Tochter ihres Sohnes soll bei ihnen erzogen werden. Ihr Testament schreibt vor, daß sie in ihrer Kirche ohne jeden Pomp begraben werde und bedenkt sie auch mit Stiftungen.[5] Roselli erwähnt dann, daß sie in der Tat dort begraben ist. Im Jahre 1835 fand man dort ihren Grabstein mit der Inschrift nach unten in den Fußboden eingemauert, und diese lautete: «Caterina Sforzia Medices Comitessa, et Dña Imolae, et Forlivii obiit IIII Kal. Junii MDIX». Fast $1^1/_2$ Jahrhundert später finden wir die Wohltäterin der Murate noch bei einem Geschichtsschreiber ihres Klosters rühmend erwähnt. In der «Historia dell' eroiche attioni de' B. B. Gometio e di Teuzzone Romito» (Milano, 1645) fügt der

---

[1] Roselli, Sepoltuario fiorentino. Quartiere di Santa Maria Novella, vol. II, fol. 40—56. (Manoscritto della Biblioteca Nazionale, II, I, 125, 126).

[2] Forschungen über florentiner Kunstwerke, Leipzig, 1902, pag. 93 ff.

[3] Pasolini, Caterina Sforza, Roma, 1893, vol. II, pag. 122.

[4] Diario Fiorentino, Firenze, Sansoni, 1883, pag. 204.

[5] Pasolini, III, pag. 537.

Verfasser Puccinelli der Mitteilung, daß sie in der Kirche des Klosters begraben worden sei, folgende Worte hinzu: «Ricordevole questa buona Madre insieme colle monache, ch' erano state fatte degne dell' habito e Regola del P. S. Benedetto sotto la scorta di Gometio, Abbate Casinense».

Mit der Feststellung der Dargestellten als Caterina Sforza ist auch die Entstehungszeit der Büste ermittelt: Das Todesjahr Caterinas 1509. Auch die Komposition, oder eigentlicher die Anordnung des Ganzen entspricht dieser Zeit. Ob damals schon der Bronzeguß ausgeführt worden ist, kann nicht entschieden werden. Der Künstler, wenn man ihren Verfertiger überhaupt so nennen darf, bleibt allerdings unbekannt. Da die Arbeit eine ganz mechanische ist, so bietet sie für eine stilkritische Untersuchung keinen Anhaltspunkt, und es ist im Grunde auch ohne Interesse zu wissen, ob dieser oder jener handwerkliche Gießer sie fabriziert hat.

V. DAS PORTRÄT IN ALTENBURG.

Wenn das Nachempfinden des Innenlebens einer Persönlichkeit eine Vorstellung ihres Aeußern erwachsen läßt, und diese Vorstellung in einer Bilddarstellung ihre Erfüllung findet, so dürfte eine solche mystische Logik eine mehr als persönliche Beweiskraft besitzen. Von allen vorhandenen Porträts der Caterina ist es einzig das Bild in Altenburg, welches demjenigen, der sich in ihr außerordentliches Geschick vertieft hat, eine befriedigende Objektivierung seines Vorstellungsbildes gibt. (Taf. III, 1.) Dies Gesicht ist eine vorausgeschriebene Geschichte ihres Lebens. Heroische Entschlüsse und Taten sagen die Hände, die prachtvolle Nase und die Energie des vorragenden Kinnes voraus, ihre Schönheit und die Zärtlichkeit ihrer blauen Augen künden ein Leben der Liebe; die Gesamterscheinung aber gibt die Zuversicht, daß diese Frau in jeder Lage des Lebens aufrechten Stolz sich bewahren wird.

Großartig in Zeichnung und Ausführung nennen Crowe und Cavalcaselle dies Bild, und das wundervolle Werk verdient solche Einschätzung. Der Standpunkt der Gestalt befindet sich zwischen zwei im rechten Winkel zueinander befindlichen Fensteröffnungen, welche eine in grün-braun-goldigen Tönen gehaltene durch das Dunkelrot von Dächern lebhaft gestimmte Landschaft übersehen lassen; der linke ganz schmale Durchblick gibt durch zeichnerische und malerische Mittel eine ansehnliche Ferne. Die

Färbung der Mauern und Fensterlaibung ist durch Uebermalung verändert und wirkt in verschiedenen Abstufungen von braun-violett; ursprünglich aber waren diese Partieen rein violett, wie ein paar Stellen, von denen die Uebermalung abgeblättert ist und welche die alte feine Rißbildung zeigen, ersichtlich machen. Mit diesem Violett muß einst das Hellgrün des Mantels, das Weinrot des Kragens und des dünnen Bandes im Haar und das Orange des Rades und des Buchschnitts eine wundervoll abgestimmte Wirkung abgegeben haben. Das Haar schimmert sehr duftig und locker, in einer Fülle von Nüancen vom Weißblond bis zum goldenen Ton und die erhöhten Stellen sind mit sehr feinen weißen Strichen modelliert. Gesicht und Hals sind teilweise etwas übergangen, wirken aber fleischig und plastisch; die Hände sind unberührt und voll und lebendig modelliert. Das Halstuch und die Aermel haben eine weiße Färbung mit graugelben Schatten. Früher galt es für ein Werk Ghirlandajos, während Crowe und Cavalcaselle an ihm die «Manier der toskanischen Nachfolger des Piero della Francesca, des Pollajuolo oder des Castagno» erkennen, ohne es einem der beiden mit Bestimmtheit zuzuschreiben.[1] Später hat sich Schmarsow mit dem Bilde beschäftigt[2] und es auf Grund der Medaille mit dem Schleier als das Porträt der Caterina Sforza festgestellt. Allerdings erscheint auf dem Bilde das eindrucksvolle Profil schärfer herausgearbeitet, als auf der Medaille, so daß diese einen nüchterneren und gleichgültigeren Anblick gibt, als das Bild. Trotz dieser auf die Auffassung und das Können der Künstler zurückzuführenden Verschiedenheit hat die Medaille Beweiskraft genug, um das Frauenbildnis in Altenburg als Caterinas Porträt zu bestimmen. Als den Meister des Bildes hat Schmarsow Botticelli bezeichnet. Die Ruhe und Schwere in der Haltung, im Ausdruck und in den Formen dürften aber wohl der Autorschaft dieses Meisters entgegenstehen, vielmehr ist das altenburger Bild der höchsten Wahrscheinlichkeit nach von einem anderen Künstler gemalt, von jenem nämlich, der in der sixtinischen Kapelle auf Rosellis Bergpredigt den rechts unten befindlichen Frauenkopf geschaffen hat. (Taf. IV, 1.) Die frappierendste Gemeinschaft dieser beiden Köpfe ist der Hals, dessen sonderbare Linie ein wahres Phänomen ist. Ist dieser Hals nun eine Verzeichnung, oder die Gabe desselben Modells? In beiden Fällen kommt man auf einen Zusammenhang der beiden Bilder: entweder der Maler oder das Modell ist ihnen ge-

---

[1] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei III, S. 255. — In der italienischen Ausgabe von 1896 vol. III, S. 468 fügen sie dem obigen Urteil hinzu: «Sperammo d'avere occasione di rivedere questa pittura per istudiarla meglio, ma non ci fu possibile, e restiamo perciò incerti a quale autore attribuirla».

[2] Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Dargebracht vom kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig 1897. — S. 181 ff.

meinsam. Die Aehnlichkeiten beschränken sich aber nicht allein auf den Hals: die Haartracht hat viel Verwandtes, der gleiche glatte Scheitel, der nach den Seiten in künstliche Locken sich löst und hinten das von einem Bande umwundene einfach um den Kopf gelegte Haar unterbrochen wird, findet sich auf beiden Bildern. Der Frau des Freskos aber spielen wenige schwere gedrehte Flechten um den Nacken, während auf dem altenburger Bild die hintere Halslinie ganz freigeblieben ist; auch bleibt das Ohr auf dem Fresko sichtbar und auf dem Tafelbilde ist es verdeckt. Vielleicht würden diese Gleichartigkeiten beider Frauenköpfe bereits genügen, um die Frau auf Rosellis Fresko auf den Namen der Caterina Sforza zu taufen, da ihr Gatte in der Sixtina porträtiert ist, und auch wegen ihrer Stellung am Hofe Sixtus IV. möchte man ihr Porträt dort suchen. Dasjenige, welches Steinmann als solches vermutet (siehe weiter unten), ist sicher irrig. Es wäre also manche Ursache vorhanden, hier eine neue Porträtfeststellung vorzunehmen: doch sind in den Zügen der Gesichter auch Verschiedenheiten zu finden, so daß es richtiger ist, sich zu bescheiden. Um so sicherer aber scheint der Schluß, daß beide Frauenbilder von derselben Hand herrühren, namentlich auch, wenn man die Gleichartigkeit in der Bildung des Auges beachtet.

Aus der Werkstatt Rosellis ist das altenburger Bild hervorgegangen. Auf die Frage, ob der Lehrer oder ein Schüler sein Autor ist, dürfte wenigstens eine Antwort nicht lange zu suchen sein, daß nämlich Cosimo Rosellis Pinsel an jenem merkwürdigen Frauenbild keinen Teil hat. Alle jenen Tiefen des Geistes und der Seele, die aus den bewußt sinnenden Zügen zu uns reden, lag seiner Kunst zu fern. Aber auch der Frauenkopf des Fresko hat etwas in seinem inneren Leben, eine gewisse verhaltene Intensität der Empfindung, welche genügt, ihn von Rosellis Namen zu lösen und einem Künstler von höherem seelischem Schwunge zuzuweisen.

Die positive Antwort auf die Frage nach der Autorschaft beider verwandten Köpfe gibt das Porträt der Simonetta in Chantilly, welches Frizzoni und nach ihm Knapp[1] als ein Werk des Piero di Cosimo erkannten. Als äußeres Merkmal der Zusammengehörigkeit dieses Bildes mit dem altenburger und dem Fresko fällt wiederum der Hals in die Augen — die dritte Nüance derselben Verzeichnung, denn um eine solche handelt es sich: es kann ja nicht allen drei Modellen dieselbe Absonderlichkeit der Halsform gemeinsam gewesen sein. Aus dieser ungenügenden Aktfertigkeit ergibt sich der naheliegende Schluß, daß der gemein-

[1] Frizzoni, L'arte italiana, S. 249 f. — Knapp, Piero di Cosimo, Halle a. S. 1899, S. 28 ff.

same Schöpfer der drei Köpfe ein junger Künstler gewesen sein muß: was auf Piero di Cosimo — bei der mutmaßlichen Entstehungszeit der Bilder — sehr gut zutrifft.

Nachdem die verzeichnete Halslinie als heuristisches Moment ihren Dienst getan und uns auf den Namen Pieros gebracht hat, ist sie weiterhin nebensächlich, und es kommt darauf an, dasjenige zu sehen, was in dem Bild aus Chantilly und dem aus Altenburg an gemeinsamer, ganz eigentümlicher Malerlogik enthalten ist. Der weibliche — mehr als der männliche — Kopf ist in seiner Profilansicht in zwei Farbenflächen scharf geschieden: die Fleischpartie mit der Lokalfarbe des Karnat und die Haarpartie mit verschiedenen Lokalfarben, vom blond bis zum schwarz. Betrachtet man einen voll beleuchteten blonden Profilkopf, dessen Antlitz die gelbliche Weiße der gepflegten Haut einer Dame von Welt zeigt (wie die beiden Frauen unserer Bilder sie besitzen) gegen die helle Luft, so nimmt man wahr, wie beide Partieen, Haar und Antlitz, an Farbenintensität und Schärfe der Umrisse abnehmen und zwar in stärkerem Maße die Fleischpartie als die Haarpartie. Dem Maler aber liegt an der scharfen Herausarbeitung der Gesichtszüge als wesentlichstem Mittel der Charakteristik, und so ist für ihn diese Art, ein Porträt zu machen, sehr ungünstig. So lange die Maler der Renaissance diesen auflösenden Einfluß des Lichtes und der Luft nicht beobachtet hatten, konnten sie ihre Porträtköpfe in die freie Luft stellen und trotzdem ihnen die strengen Umrisse geben, die sie gewohnt waren. Immerhin bleibt auch in diesem Falle das «Hell gegen hell», das Gesicht gegen den Himmel, eine Tatsache, die einer starken und klaren Wirkung der Profillinie im Wege steht. Man beachte, wie auf den Montefeltro-Porträts des Piero della Francesca das Profil der Battista Sforza sich ungleich weniger von der Luft abhebt, als das ihres Gatten. Andererseits ist die Zusammenstellung des blonden Haares und des zartgetönten Himmels ein Farbenspiel von entzückender Wirkung, auf welche die Maler mit Recht immer wieder zurückkommen.

Sobald ein Künstler die umrißauflösende Wirkung der hellen Luft erkannt hat, muß er zu der Alternative kommen: entweder die schöne Farbenwirkung blond und hell und mangelhaftes Sichabheben der Profillinie, — oder Verzicht auf jenen Farbenakkord zugunsten einer scharf kontrastierend herausgeholten Gesichtslinie. Es ist mehr als einmal gesagt worden, daß Piero di Cosimo als einer der ersten unter den Renaissancemalern die Luft gemalt hat; und daß er auch mit dem oben skizzierten Problem der Farbe sich beschäftigt hat, das beweisen unsere beiden Bilder: die Caterina Sforza und die Simonetta; denn in beiden hat er den Versuch gemacht, das Problem zu lösen und zwar ohne Verzicht-

leistung, indem er das Gesicht gegen eine dunkle Fläche, das Haar aber gegen den hellen Himmel setzte. Er wendete dabei denselben Kunstgriff in zwei verschiedenen Formen an: das Gesicht der Simonetta hat zum Hintergrund dunkel zusammengeballte Wolken, das der Caterina eine dunkle Wand. Bei beiden setzt alsdann bei der Mitte des Kopfes der Himmel an, blau auf dem altenburger Bilde, weißdunstig auf dem Bilde der Simonetta. So gelingt es ihm, das Gesicht scharf herauszuarbeiten und doch das blonde Haar in der freien Luft wirken zu lassen. Diese dem tüftligen Geiste Pieros würdige Leistung findet sich nicht wieder in der Renaissance, und es ist wohl nicht anzunehmen, daß in zwei Malerhirnen derselbe so merkwürdige Gedanke erwachsen sei. So scheint mir der Nachweis, daß beide Bilder Piero di Cosimo zuzuweisen seien, aus dem innersten Wesen des individuellen Schaffens herausgeführt zu sein.

Obwohl wir uns bewußt sind, daß an einen Künstler, der, wie Knapp sagt, mit jedem neuen Bilde uns Ueberraschungen bietet und dessen Werke wie Bilder aus verschiedenen Ländern anmuten, mit den kleinen Mitteln der Stilkritik nicht recht heranzukommen ist, so möchten wir doch darauf hinweisen, daß die Frisur der Caterina in ihrem leichten Duft ebenso sorgfältig und sachkundig behandelt ist, wie die üppige schwere Haartracht der Simonetta: auf beiden Bildern kann man den Verlauf jeder Strähne beobachten. Auch die feinen Fältchen des Aermels auf dem altenburger Bild finden ihre Analogien auf der hl. Familie in Dresden und der hl. Magdalena am Fenster beim Barone Baracco in Rom. Die Landschaft, die ein Erinnerungsbild von S. Miniato und der Porta S. Niccolò aufweist und so auf den florentinischen Ursprung des Künstlers deutet, spricht durchaus für Piero di Cosimo; der herausgeklügelte schmale Durchblick auf der linken Seite möchte viel von seinem Geiste verraten. Die Behandlung des Lichtes zeigt ebenfalls auf ihn hin.

Der Zeitpunkt für die Entstehung des Bildes ist naturgemäß während des gleichzeitigen Aufenthaltes Pieros und Caterinas in Rom zu versetzen. Nach Steinmann muß Cosimo Roselli und mit ihm Piero Anfang 1481 nach Rom gekommen sein, «denn im Jahre 1480 malte Piero di Cosimo noch ein Altarbild in S. Francesco in Fiesole, und andererseits hatte auch Cosimo Roselli im Oktober 1481 eine Historie wenigstens vollendet.[1] Caterina verließ Rom im Juli 1481. Ihr Bild konnte also in der ersten Hälfte des Jahres 1481 gemalt sein, als sie siebzehn Jahre zählte, aber

[1] Steinmann, S. 393. — Es ist allerdings festzustellen, daß die Signatur auf dem Bilde in S. Francesco eine spätere Zutat ist und Schriftzüge des 17. Jahrhunderts zeigt. Die Verwendung des Rufnamens als Signatur hätte die Zuschrift schon längst verdächtig machen müssen. — Da Knapp (a. o. O.) für die Erkenntnis des jugendlichen Piero dies Bild mit der vermeintlichen sicheren Datierung zum Ausgangspunkt nahm, sind seine Resultate nicht als endgültige zu betrachten.

bereits drei Kinder zur Welt gebracht hatte. Damit sind die Züge des altenburger Porträts durchaus im Einklang. Daß Piero damals in Rom als Porträtmaler sehr geschätzt wurde, bezeugt Vasari[1] ausdrücklich: «E perchè egli ritraeva di naturale molto eccellentemente, fece in Roma dimolti ritratti di persone segnalate, e particularmente quello di Verginio Orsino e di Ruberto Sansevino, i quali mise in quelle istorie. Ritrasse ancora poi il duca Valentino, figliuolo di papa Allessandro VI: la qual pittura oggi, che io sappia, non si trova.»

VI. PALMEZZANOS TRIPTYCHON.

Das Bild des Marco Palmezzano in S. Biagio e Girolamo in Forlì[2] (Taf. VII, 3) ist seit jeher mit der Person der Caterina Sforza in Zusammenhang gebracht worden. Es ist ein Triptychon, auf dessen Mittelstück die thronende Madonna mit dem Jesuskind dargestellt ist. Zu ihren Füßen sitzt ein musizierender Engel, an dessen «ribecchino» ein Kärtchen mit dem Namen des Künstlers geheftet ist. Links vom Engel befindet sich, wie Milanesi[3] glaubt, ein Porträt nach dem Leben von Girolamo Riario mit dem Sohne Cesare, rechts der andere Sohn Ottaviano mit der Mutter Caterina, alle im Gebet. Auf den Seitenflügeln sind vier Heilige dargestellt: links die hl. Katharina von Alexandrien mit dem hl. Dominikus, rechts St. Antonius von Padua und der hl. Sebastian. Auf der Predella in kleinen Figuren Christus, die Apostel und andere Heilige. Milanesi setzt das Entstehungsjahr des Bildes mit 1486 an.

Ob er mit seiner Angabe, daß die Stifterbildnisse Caterina, ihren Gatten und ihre beiden Söhne darstellen, einer alten Tradition folgte, oder ob es eine eigene, allerdings sehr nahe liegende Annahme ist, sagt Milanesi nicht. Pasolini[4] schließt sich dieser Meinung nicht an und bezeichnet die Familie Acconci als die dargestellte.[5] Zweifellos ist

---

[1] IV, S. 132.

[2] Vierte Kapelle rechts vom Eingang. Phot. Alinari Nr. 16827.

[3] Milanesi, Le vite VI, 335.

[4] Pasolini, I, Tafel S. 167.

[5] Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausgabe III, 347 Anm. 43) nennen die alten Schriftsteller, auf welche die beiden Deutungen der Porträts zurückgehen. «Flavio Biondo» (Ital. illust. S. 242, 248, 258 bei Casali, Guida di Forlì, 1838 t. III, p. 85) und «Burriel» (Vita di Caterina Sforza. Bologna 1795 t. III, 857) erklären diese Figuren für Bildnisse des Girolamo Riario, der Caterina Sforza und ihrer Kinder, Reggiani dagegen (Alcune memoric intorno al pittore Marco Melozzo da Forlì, Forlì ohne Datum, aber 1834 gedruckt) hält sie für Glieder der Familie Acconzi, welche das Patronat der Kapelle hatte, in der unser Bild sich befindet».

jedenfalls, daß Milanesis Bezeichnung irrtümlich ist. Sehen wir zunächst von der Datierung auf 1486 ab, die, falls wirklich die Riaros auf dem Bilde dargestellt sind, nicht zutreffen kann, weil der älteste Sohn, am 1. September 1479 geboren, damals erst 7 Jahre alt war, der ältere Knabe des Bildes aber etwa 10 Jahre zählen möchte. Wesentlicher ist aber, daß die beiden Söhne der Riario, von denen der ältere Ottaviano am 1. September 1479, der zweite am 24. August 1480 geboren worden ist, nur einen Altersunterschied von knapp einem Jahre aufweisen, während die auf dem Bilde befindlichen Knaben um vier, selbst fünf Jahre verschieden alt sind. Wenn außerdem die Familie Riario auf diesem Bilde zu suchen sein soll, warum fehlt in ihrem Kreise die erstgeborene Tochter Bianca (geb. im März 1478)?[1] Diese beiden Argumente werden in ihrer Bedeutung noch dadurch unterstützt, daß das Porträt der angeblichen Caterina von dem ihrer Medaille grundverschieden ist. Kein Zug ist diesen beiden Köpfen gemeinsam. Wenn aber eine alte Tradition behauptet, daß auf diesem Bilde Caterina fortlebt, so kann man die Entstehung einer solchen Legende sehr wohl begreifen. Am Orte ihrer Taten und Untaten hallte ihr Name aus jeder Ruine, aus jedem Brunnen, jedem Verließ mit schlechtem Klange wieder; aber auch als Heldin und schöne Frau wurde ihr Name bewundernd genannt. Da lag es zu nahe, daß eine hl. Katharina — noch dazu auf einem Altarbild der Kapelle Riario — als ihr Konterfei bezeichnet wurde. Die hl. Katharina als einzige weibliche Heilige des Bildes ist gewiß die Namensheilige der einzigen Frau der Stifterfamilie. Dabei ist die Möglichkeit ja nicht ausgeschlossen, daß der Heiligen die Züge Caterina Sforzas gegeben sind, sei es, daß die Stifter oder der Maler diese Aufmerksamkeit der Landesherrin erweisen wollten. Eine solche Art der Huldigung war nicht ungewöhnlich, es sei nur auf die zahlreichen Darstellungen der Mediceer als Mitwirkende heiliger Ereignisse hingewiesen. In der Tat sagt Pasolini, daß die S. Caterina die Züge der Caterina Sforza trägt.[2]

Der Vergleich unserer Terrakottabüste — um sie vorweg zum Beweise heranzuziehen — mit dem Antlitz der hl. Katharina ergibt eine gewisse Aehnlichkeit. Die einfache klassische Frisur der Büste kehrt in genau der gleichen Weise bei dem Bilde der hl. Katharina wieder. Betrachtet man ferner dieselbe Wendung der Büste, in welcher der Kopf der hl. Katharina vom Maler gesehen ist, so erblickt man bei beiden

---

[1] Caterina hatte von Girolamo Riario folgende Kinder: 1. Bianca geb. im März 1478. 2. Ottaviano 1. September 1479. 3. 24. August 1480 wurde der zweite Sohn geboren. 4. Giovanni Livio 30. Oktober 1484. 5. Galeazzo 18. Dezember 1485. 6. Francesco Sforza 17. August 1487.

[2] Pasolini, I, Tafel S. 177.

die gleichen Konturen und den gleichen Ausdruck des Gesichts besonders der Augen. Andererseits ist allerdings die Nase verschieden gebildet und gerade auf dem Bilde, gebogen bei der Büste. Auch ist nicht zu verkennen, daß die hl. Katharina dem immer sich wiederholenden Frauentypus des Palmezzano entspricht. Ein Zusammenhang des Triptychons mit Caterina Sforza scheint nach diesen Erwägungen nicht anzunehmen sein, wenn man nicht aus der Aehnlichkeit unserer Büste mit den Zügen der hl. Katharina oder vielmehr überhaupt mit dem Frauentypus des Palmezzano entnehmen will, daß Caterina Sforza zu diesem Typus das Modell gewesen wäre.

VII. DAS FRESKO DES MELOZZO DA FORLI IN S. BIAGIO E GIROLAMO IN FORLI.

Noch an die Auffindung eines zweiten vermutlichen Porträts der Caterina Sforza knüpft sich der Name Schmarsows.[1] In der jetzt S. Bernardino geweihten Kapelle der Kirche S. Biagio e Girolamo in Forlì glaubt er es auf dem Lünettenbild des Freskenschmuckes (Taf. VIII, 2) in der Darstellung des Wunders des hl. Jakobus gefunden zu haben. Diese Kapelle nennt Bonoli[2] im Jahre 1661 «di Giacomo Feo, ora de' Conti Gaddi», und Schmarsow hat das in der Kuppelfläche befindliche Wappenschild als dasjenige der Feo identifiziert. Der Stifter der Fresken ist der Geliebte und heimliche Gatte Caterinas — Giacomo Feo — auf dessen Namensheiligen die erhaltenen Darstellungen sich beziehen. Der kunsthistorischen Würdigung dieser Fresken machen die Tatsachen, die von ihnen feststehen, einige Schwierigkeiten, da der Freskenschmuck mit 1510 (oder 1505) datiert ist, der Stifter aber am 27. August 1495 durch Mörderhand fiel, und Caterina Sforza, die nach Scanelli die Auftraggeberin war, ebenfalls vor jenem Datum, nämlich bereits 1500, als Gefangene Cesare Borgias Forlì verließ. Diese Schwierigkeiten zu lösen, helfen Schmarsow «paläographische Unterschiede», durch welche die Entstehung der oberen Teile der Kuppel mit der Lünette einer früheren Phase zugewiesen werden, als nach dem Datum der unteren Wandbilder anzunehmen wäre.[3] Zur Bestimmung des obern Teils und der Lünette,

---

[1] August Schmarsow, Melozzo da Forlì. Ein Beitrag zur Kunst und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert. Berlin und Stuttgart 1886.

[2] Istorie della Città di Forlì. 1661, pag. 258.

[3] S. 290.

die uns allein hier interessiert, führen Schmarsow folgende Momente: der Stoff der Lünette ist der hl. Jakobus, bezieht sich also persönlich auf den Stifter Giacomo Feo, also muß diese Darstellung vor dessen Tode 1495 begonnen worden sein. Stilistische Beobachtungen führen zu dem Resultat, daß die obere Hälfte der Lünette «vor dem Eindringen französischer Tracht und römischer Groteskenzier, d. h. vor dem italienischen Feldzug Karls VIII. von Frankreich ausgeführt wurde, also wiederum vor 1494;» damals aber war niemand anders berufen, für die fürstliche Familie seiner Vaterstadt zu arbeiten, als Melozzo degli Ambrosi.[1] Da in der Tat die Lünette offenkundig seine Farbengebung und perspektivische Virtuosität erkennen läßt, muß sie vor seinem Tode (8. November 1494) gemalt worden sein. Sein Tod war die Ursache, daß die Ausmalung der Kapelle unvollendet blieb, zumal auch der Stifter bald darauf ermordet wurde. Später hat dann Palmezzano die Arbeit vollendet.

Nach dieser Zusammenfassung der Untersuchung Schmarsows über den Meister und die Datierung der Lünette, wenden wir uns seiner Feststellung der Stifterporträts zu. In der Kapelle, von deren Schmuck die Rede ist, wurde Giacomo Feo begraben,[2] das Wappen der Feo befindet sich in der Kuppel, in den Fresken sind das Leben, die Taten und der Tod des Namensheiligen des Stifters dargestellt, die Kapelle hat noch bis ins 17. Jahrhundert hinein den Namen Giacomo Feos getragen.[3] Nachdem Schmarsow diese Tatsachen auf S. 289—90 genannt hat, schreibt er dann S. 300: «In der Wunderszene droben ist der ganzen Familie ein Denkmal gestiftet; denn der knieende Pilger trägt die Züge des — Grafen Girolamo Riario (!), die Melozzo ähnlich genug auch nach dem Tode seines Gönners gezeichnet, der Kopf der schönen Pilgerin, eines Weibes nach dem Sinne jener Zeit, entspricht den erhaltenen Bildnissen der Caterina Sforza-Riario unzweifelhaft,[4] wie besonders eine Medaille dartut, die jedenfalls zurzeit ihrer vormundschaftlichen Regierung entstanden ist. Der vornehme Knabe, der mit ihr redet, läßt sich ebenso als Ottaviano Riario, ihren Sohn, erkennen, und der frische vollwangige Jüngling ist gewiß der Stifter Giacomo Feo selbst, dessen kräftige Wohlgestalt uns der Maler Cobelli geschildert.» — Erst bei näherer Prüfung ist zu erkennen, daß hier eine Reihe von Behauptungen in das sprachliche Verhältnis von Behauptung und Beweis gebracht worden ist. Daß der knieende

---

[1] Schmarsow, a. a. O., S. 299.

[2] Pasolini, a. a. O., I, 367.

[3] Bonoli nennt 1661 die Cappella di Giacomo Feo ora de' Conti Gaddi. Aus dieser Fassung ergibt sich, daß damals noch die Bezeichnung «Cappella Feo» üblich war, sonst hätte er sich ausgedrückt «Cappella de' Conti Gaddi già di Giacomo Feo».

[4] Leider gibt Schmarsow nicht an, welche Bildnisse er meint. Bei allen feststehenden Porträts ist ihre Nase gebogen und unterscheidet sich offenkundig von derjenigen der Freskenbildnisse.

Pilger die Züge des Grafen Riario trägt, ist in Beweisform behauptet, während es doch selbst noch des Beweises bedarf. Ohne jeden Versuch einer Begründung wird ferner der eine junge Mann als Giacomo Feo, der andere als Ottaviano Riario bezeichnet. Allein für die Identifizierung der weiblichen Figur als Caterina Sforza wird die Medaille herangezogen. Eine gewisse Gleichartigkeit des Typus ist allerdings bemerkbar, aber die Nasen sind verschieden: diejenige der Medaille ist gebogen, und die des Freskenbildes ist gerade. Alle Porträtbestimmungen der Stiftergruppe, die Schmarsow gibt, sind willkürlich, mit Ausnahme der Angaben über den Frauenkopf, für welche allerdings ein nicht einwandfreier Beleg zu erbringen versucht ist. So bleibt die Deutung der Porträtköpfe des Freskos recht problematisch.

Schmarsow sagt, es sei der «ganzen Familie ein Denkmal gestiftet»; er meint damit gewiß die Familie Riario, denn ihr gehören nach seiner Feststellung drei der Porträts an. Da möchte es doch wunderbar erscheinen, daß der Geliebte der Witwe — Giacomo Feo — ebenfalls zur Familie des Verstorbenen gerechnet wird. Aber, wie kommt Schmarsow darauf, zu sagen, daß der ganzen Familie Riario ein Denkmal gestiftet sei? Er nennt doch selbst Giacomo Feo als Stifter. Er hatte also neben sich seine Geliebte, deren verstorbenen Gatten und beider Söhne zu einer Gruppe vereinigen lassen. Es scheint dies von vornherein nicht leicht denkbar, so wird es ganz widersinnig, wenn man weiß, daß Caterina bis zum Tode Giacomo Feos jede Andeutung über ihre Beziehungen zu ihm schwer — selbst mit dem Tode — bestrafte.[1] Gleichzeitig soll aber Feo selbst bei einem von ihm bestellten Bilde eine solche marktschreiende Bekanntgabe eines intimen Verhältnisses zur Landesherrin angeordnet haben? Der damals sechzehnjährige Ottaviano, der älteste Sohn Caterinas begann um jene Zeit mit Groll den eigensüchtigen Beherrscher seiner Mutter zu betrachten; es war nicht lange darnach, daß die Ohrfeige, die er von Feo erhielt, diesem den Tod erwirkte.[2] Und er soll geduldet haben, daß er als Begleiter des gehaßten Eindringlings auf dem Fresko porträtiert werde?

Es ist wohl nicht für glaubhaft zu nehmen, wie auch immer man es wenden möge, daß der Graf Riario mit Giacomo Feo zu einem Familienbilde auf dem Fresko vereinigt sei. Verwunderlich ist nur, wie Schmarsow darauf verfällt, nachdem er Giacomo Feo als Stifter genannt, das Wappen

---

[1] Pasolini I, S. 325. — Cobelli erzählt, ein Maestro Sante di Sole hätte davon gesprochen, daß Caterina von Giacomo einen Sohn hätte. Er stellte es in Abrede, aber ein Zeuge bestätigt es. «Li fè dare tanto della corda che in brevi tempo el pover' uomo morì: e così ancora ne fe' appicare molte altri». (Cobelli).

[2] Pasolini, a. a. O., I, 359 f.

der Feo in der Kapelle entdeckt und diese selbst als Cappella di Giacomo Feo bezeichnet gefunden hat, nicht den natürlichen Schluß zieht, die Stifterfamilie sei die Familie Feo, sondern die unbeweisbare und paradoxe Behauptung vorzieht, Giacomo habe der Familie Riario auf dem Bilde ein Denkmal setzen wollen und sich in ihrer Mitte selbst einen Platz vorbehalten. Gegen diese Behauptung wäre außer dem oben Gesagten auch noch anzuführen, daß, falls die Familie Riario dargestellt wäre, vier Kinder Girolamo Riarios und Caterinas fehlen würden, und wenn Feo sich um seiner Liebe zu Caterina ehren wollte, er seinen Sohn von ihr (geb. etwa 1489) nicht vergessen hätte.

Ueber die Familie des Feo sagt Schmarsow: «Eine Base des Grafen Girolamo war mit Giuliano Feo verheiratet, den er zum Kastellan der Rocca von Forlì berufen hatte, dessen Bruder war Burgvogt in Tossignano, und dieser hatte zwei Söhne, Tommaso, der 1487 Befehlshaber der Rocca di Ravaldino ward, und Giacomo,» [1] der Geliebte Caterinas. Pasolini erwähnt noch Corradino als Sohn Tommasos, der bei der Ermordung des Grafen Girolamo am 14. April 1488 schon «tenente della rocca» war, [2] also 1494 mindestens 20 Jahre alt war. Ferner nennt Pasolino noch Cesare Feo, Oheim Giacomos, der 1491 Oberkommandant der Truppen und Festungen wurde. [3] Von diesen stehen in engerem Verhältnis zu Giacomo, dem Stifter: sein Vater, dessen Namen wir nicht wissen, sein Bruder Tommaso und dessen Sohn Corradino. Im Alter verhalten sich diese folgendermaßen: Giacomo Feo war bei seiner Ermordung 23 oder 24 Jahre alt, [4] bei der Ausführung des Freskos 1493 also etwa 22 Jahre, Corradino Feo, wie oben gesagt, vielleicht 20; Tommaso, dessen Vater und Bruder Giacomos mag 40, höchstens 50 alt gewesen sein, denn man wird mehr als 30 Jahre Altersunterschied bei Söhnen desselben Vaters kaum annehmen können und weniger als 20 nicht für das Zeugungsjahr des ältesten Sohnes. Der Vater Tommaso wäre dann mit 60—70 Jahren anzusetzen. Tommaso wurde 1489, um ihn gefügiger zu machen mit Caterinas Schwester, Bianca (Tochter ihrer Mutter Lucrezia von ihrem Gatten Landriani) vermählt, [5] so daß auch diese zur Familie Feo gehörte. Eine Schwester Giacomos vermählte sich mit einem Florentiner und hatte in Florenz ihren Wohnsitz. Das wissen wir über die Familie Feo zurzeit der Entstehung des Lünettenbildes Melozzos. Auf ihm erscheint die Dona-

---

[1] Schmarsow, a. a. O., pag. 210.
[2] Pasolini, I, 207.
[3] Pasolini, I, S. 328.
[4] Ebenda I, S. 361.
[5] Ebenda I, 321. Sie starb am 31. Mai 1496, nachdem sie ein totes Kind zur Welt gebracht hatte. Pasolini, I, 402.

torenfamilie als geschlossene Gruppe von sechs Personen, drei jungen und zwei älteren Männern und einer Frau. Von diesen ist der gegen die Säulen stehende Jüngling etwas herausgehoben, und man wird ihn, zumal auch das Alter stimmt — mit Schmarsow — für den Stifter Giacomo Feo halten.

Der knieende Pilger[1] konnte dem Alter nach Tommaso Feo sein, die Pilgerin, seine Gattin Bianca Landriani, Caterinas Schwester. Der Jüngling, der zwischen Giacomo und dem Tische steht, möchte als Corradino Feo angesprochen werden. Der Greis, von dem der weißbärtige Kopf zu sehen ist, würde als der Vater Tommasos und Giacomos zu betrachten sein. So bliebe nur der Jüngling, der sich zu Bianca wendet, unbestimmt. Immerhin sind von der Gruppe fünf Personen in natürlicher, zwangloser Weise festgestellt: der Großvater, seine Söhne Giacomo und Tommaso und dessen Gattin Bianca und Sohn Corradino aus einer früheren Ehe. Es ist in der Tat der ganzen Familie Feo ein Denkmal gesetzt worden. Trotzdem kann sehr wohl Caterina Sforza den Maler bezahlt haben, wie eine alte Quelle[2] meldet, denn sie hat die Familie Feo mit Wohltaten überschüttet.

Da wir die Stifterfamilie als die Familie Feo erkannt haben, wird die Fortführung des Freskenschmuckes nach dem Tode Giacomos und seine Vollendung um 1510 auch erklärlicher. Wäre Caterina die Bestellerin und gälte der Familie Riario das Hauptinteresse, so würden nach der Vertreibung Caterinas aus Forlì und bei der ihr feindlich gesinnten Meinung der Bevölkerung die Fresken wohl nicht ihren Abschluß erhalten haben. Die Familie Feo blieb aber in Forlì zurück, ein Schwager Giacomos, Benedetto Aldrovandi, war dort sogar Podestà,[3] und so wurde von ihnen die Kapelle vollendet und mit ihrem Wappen versehen.

So ist ein zweites Frauenbild, das für Caterinas Porträt galt, seines Nimbus entkleidet. Ihre Schwester Bianca ist auf dem Bilde des Melozzo zu suchen und nicht sie selbst. Der Irrtum Schmarsows wird so begreiflicher, denn die Schwester hat in der Tat eine leichte Aehnlichkeit mit Caterina. Sie war von hoher Gestalt und hat selbst darüber Kunde gegeben. Pasolini hat ihr inschriftlich bekanntes Grab geöffnet, ihre Gebeine einigen Aerzten vorgelegt, und diese erklärten, es wären die Reste einer Frau «robusta e di statura straordinariamente alta».[4] Die außerordentlich

---

[1] Daraus, daß der knieende Mann einen Pilgerstab trägt, ist nicht zu entnehmen, daß der Dargestellte eine Pilgerreise gemacht haben müßte (Tommaso Feo wird bei den unruhigen Zeiten wohl kaum dazu gekommen sein). Die Legende handelt nämlich von dem Wunder, das der hl. Giacomo vollbracht hat, um den unschuldig gehenkten Sohn zweier Pellegrini zu erretten. Der Pilgerstab gehört demnach zum Stoffe der Legende und soll nicht die porträtierte Person charakterisieren.

[2] Scanelli zitiert bei Schmarsow, S. 239.

[3] Pasolini II, pag. 8.

[4] Pasolini I, 401.

hohe Gestalt hat auch die Pilgerin unseres Lünettenbildes: obwohl sie eine Stufe tiefer kniet, als ihr Gatte, erreicht ihr Scheitel doch fast die Höhe des seinen, so daß ihre Größe 15 bis 20 cm höher war, als seine. Auch wenn ihr Gatte nicht großen Wuchses gewesen wäre, würde diese Frau doch von einer für Frauen ungewöhnlichen Größe sein, — ein neuer Beweis, daß wir Bianca Landriani in der Pilgerin erkennen dürfen und nicht Caterina Sforza, denn ihr wird nur die «gran statura» zugeschrieben, niemals aber wird sie als auffallend groß beschrieben.[1]

VIII. SOGENANNTES JUGENDBILD IN FORLI.

Das Porträt eines jungen Mädchens, das in der Pinacoteca Communale in Forlì sich befindet (Taf. VIII, 1), dort als Caterina Sforza bezeichnet und früher dem Marco Palmezzano zugeschrieben wurde, jetzt aber als Lorenzo da Credis Werk gilt, hat sicherlich nichts mit Caterina zu tun. Schmarsow nennt es durchaus apokryph.[2] Die Tracht der Dargestellten und auch ihr Typus ist ganz florentinisch, und so wird wohl eine Florentinerin das Urbild dieses Porträts sein. Auch chronologische Gründe sprechen gegen die Benennung als Caterina Sforza. Das Bild gehört der späten Periode von Credis Schaffen an, während — wenn die etwa achtzehnjährige Caterina dargestellt wäre — das Bild um 1481 gemalt sein müßte, als der Künstler erst zweiundzwanzig Jahre zählte. Die Gesichtsbildung weicht von derjenigen Caterinas ab, soweit man dies ziemlich von vorn gesehene Bild mit den Profilbildern Caterinas vergleichen kann. Aus der Reihe der Porträts der Caterina Sforza ist es auszuscheiden.

IX. DAS FRAUENPORTRÄT AUF BOTTICELLOS FRESKO.

Auf Botticellos Fresko in der Sixtinischen Kapelle, welches die Versuchung Christi und das Reinigungsopfer der Aussätzigen darstellt, hat Steinmann[3] in dem Kriegsmann im roten Mantel und mit dem Komman-

---

[1] Pasolini II, 341. Pasolini hat eine in Bologna (Museo civico) befindliche, für eine Frau gemachte, vollständige Rüstung für diejenige Caterinas festgestellt. Die Höhe beträgt 1,67 m. Da der Panzer den ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle deckt, ist seine Trägerin etwas kleiner, also vielleicht 163 cm groß gewesen, eine stattliche, aber nicht außerordentliche Frauenhöhe.

[2] Schmarsow, Festschrift, Anm. S. 182.

[3] Steinmann, Die sixtinische Kapelle I. Band, München 1901, S. 477 ff.

dostab (rechts unten) Girolamo Riario erkannt. Seine Beweisführung stützt sich auf die Aehnlichkeit mit dem knieenden Pilger auf dem Fresko in Forlì. Da wie oben dargelegt ist, dieser Pilger nicht Girolamo Riario ist, m. E. dem Sixtina-Porträt auch garnicht ähnelt, ist die Porträtfeststellung hinfällig. Mit dem sicheren Porträt des Girolamo am Grabmal des Pietro Riario in Sti. Apostoli hat es überhaupt gar keine Verwandtschaft. Ueberdies stellt das von Steinmann vorgeschlagene Porträt einen älteren Mann dar von wohl 50 Jahren, während Girolamo zur Zeit der Entstehung der Sixtina-Fresken erst 37 Jahre zählte.

Die Gegenwart Girolamos auf diesem Fresko legte Steinmann den Gedanken nahe, dort auch dessen Gattin Caterina Sforza zu suchen. Er gelangt zu der allerdings als zweifelhaft gegebenen Vermutung, daß die im Gefolge des Hohenpriesters von einer Dienerin begleitete vornehme Frau vielleicht ihre Züge trägt.[2] Er selbst sagt aber ausdrücklich, daß diese Vermutung durch den Vergleich mit dem altenburger Bilde sehr in Zweifel gezogen sei : einige Formen erscheinen zwar ähnlich, aber das charakteristischste Merkmal des Gesichtes, die Nase, senkt sich im Fresko ziemlich tief herunter, während Caterina auf dem Tafelbilde in Altenburg eine Adlernase hat.[3] Auch die Vergleichung mit der Medaille gibt keinerlei Veranlassung, den Frauenkopf von Botticellos Fresko selbst nur vermutungsweise für ein Porträt Caterinas anzusehen.

X. DER TERRAKOTTA-KOPF (Taf. I u. III, 2).

Von den Bildern, die uns beschäftigt haben, sind eine ganze Reihe als nicht mit Caterina Sforza zusammenhängend erwiesen worden. Melozzos und Botticellis Fresken enthalten kein Frauenbild, das Caterinas Züge trägt, das Porträt von Lorenzo di Credi führt zu Unrecht ihren Namen. Und für Palmezzanos Triptychon hat weder zur knieenden

---

[1] Steinmann weist die Behauptung Schmarsows (Melozzo da Forlì, p. 43), daß Girolamo Riario der Jüngling sei, welcher die Hände in den Aermeln verborgen, in dem Fresko der vatikanischen Bibliothek hinter dem knieenden Platina erscheint, als unhaltbar zurück, weil Girolamo Riario damals viel älter gewesen sei. Ein Vergleich mit dem Porträt auf dem 1474 entstandenen Riario-Grabmal in Sti. Apostoli, welches Girolamo 31jährig darstellt, möchte Schmarsows Annahme doch wohl rechtfertigen. Melozzos Bild ist nur wenige Jahre später als das Grabmal entstanden und auf diesem sieht Girolamo noch wie ein Jüngling aus.

[2] Steinmann, a. a. O., S. 483.

[3] Steinmann findet, daß die «sich ziemlich tief herabsenkende» Nase im Antlitz der knieenden Pilgerin in Forlì wiederkehre. Dem Verfasser ist es unmöglich, dies zu erkennen. Da die Pilgerin nicht Caterina ist, bleibt die Heranziehung ohne Belang.

Stifterin, noch zum Antlitz der hl. Katharina die Herrin von Forlì das Urbild abgegeben. Der Holzschnitt von 1497 ist zu ungenau, um als Dokument zu dienen, und so bleiben denn nur wenig Bilder übrig, die als Porträt der Caterina Sforza Geltung behalten können: die Medaillen, die Münze, das Porträt in Altenburg, die Büste des Bargello, das Bild des Vasari, das Profilbild der Uffizien, der Kupferstich von 1761 und die beiden Enfacebilder in den Uffizien und in Wien. Die beiden letzten können für unseren speziellen Zweck, die Feststellung der Terrakottabüste, nicht herangezogen werden, weil sie nicht nach dem Leben gearbeitet sind, und weil die Ansicht fast von vorn der Vergleich sehr ungünstig ist. Zeitgenössisch sind einige Medaillen, die Bargello-Büste und das altenburger Bild, wahrscheinlich auch das Profilbild der Uffizien, und auf sie bleibt das zuverlässige Vergleichsmaterial beschränkt.

Die Identifizierung der Büste wird durch ihre Verletzungen nicht erschwert. Die Nasenspitze ist abgeschlagen, aber nur soviel, daß sowohl die Form des Nasenrückens, als die Ansätze der Nasenflügel deutlich erkennbar sind. Ein schwerer Defekt hat den Hinterkopf getroffen: von der Höhe des Scheitels bis zum Ansatz des Hinterkopfes am Halse, ist die Büste schlecht ergänzt. Vielleicht rührt diese Verstümmelung daher, daß sie mit Eisenklammern an ihrem Standort befestigt war und mit Gewalt von dort entfernt worden ist. Der Charakter der Gesichtszüge bleibt klar. Die Höhe der Büste ist ohne Sockel 31 cm. Das Alter der Dargestellten scheint etwa 30 Jahre zu betragen.

Um noch einmal nach unserm Ausgangspunkt zur Bestimmung der Büste zurückzukehren: nächst der Verwandtschaft ihres Typus mit Gian Galeazzo Sforza, die im allgemeinen auf den Namen Sforza führte, war es die Inschrift C: I S: die zuerst den Namen Caterina zur Erwägung stellte. Diese Inschrift muß aber auch eine Büste getragen haben, die im Jahre 1553 bei der damals aufgenommenen Inventur des Palazzo Vecchio in der «Prima stanza della Guarderoba secreta» sich befand. Es wird dort vermerkt «una testa di Madonna di Imola madre die Sor Giovanni».[1]

Wenn man diese Worte genügend interpretiert, so sagen sie mehr, als sie zu sagen scheinen. Seitdem Caterina in Florenz weilte, nannte sie sich schlechtweg Sforza, wie aus den Briefen jener Zeit hervorgeht.[2] Sie hatte keine Veranlassung, «di Forlì» oder «di Imola» ihrem Namen hinzuzufügen. Die Nachwelt rühmte sie als Herrin «di Forlì», weil an diesen Namen ihre Taten sich knüpften. Im Jahre 1525 nahm ein Offizier des Giovanni delle bande nere eine Abschrift ihrer eigenhändigen Rezept-

[1] Cosimo Conti, La prima reggia di Cosimo I, Firenze 1893, S. 141.
[2] Pasolini III, Dokumente aus jener Zeit.

sammlung und gab ihr die Ueberschrift: «Experimenti de la ex^{ma} s^{r}. Caterina da Furli matre de lo inllux^{mo} s̄ Giovanni». Dagegen wird niemals mehr nach ihrem Tode das «Imola» in ihrem Namen mitgenannt. Wie kommt nun dieser Beamte darauf, im Jahre 1553 bei der Inventur zu schreiben: «Madonna d'Imola»? Weil auf der Büste eine Inschrift sich befand, die ihn darauf brachte. Und diese Inschrift kann sehr wohl das C : I S: der unseren sein. Des weiteren gebraucht die Inventarnotiz das Wort «testa», und nicht das Wort «busto»: auch dies paßt vorzüglich für den Gegenstand unserer Untersuchung: ein Kopf und keine Büste. Fast stets wird das Material der Kunstwerke angegeben, bei der «testa» der Madonna d'Imola aber nicht, was uns zunächst beweist, daß sie nicht von Marmor oder Bronze, sondern von einem weniger wertvollen Material war. Der vor ihr genannte Gegenstand ist eine «testa di terra cotta», vielleicht soll dasselbe Material auch für das folgende Stück gemeint sein. So faßt es auch Conti auf, wie aus dem Hinweis des Sachregisters hervorgeht. Sollte all dies ein Spiel des Zufalls sein? Oder muß man nicht diese Uebereinstimmung als ein sicheres Weiterschreiten des Beweises für die Identität unseres Terrakottakopfes mit Caterina Sforza anerkennen? Als das Schlußstück des Beweises aber können wir die zwingende Aehnlichkeit, oder vielmehr Gleichheit der Züge unserer Büste mit den zuverlässigsten Porträts der Caterina Sforza herbeitragen.

Der Vergleich mit der Medaille ohne Schleiertuch bringt eine Zug für Zug sich manifestierende Uebereinstimmung der Einzelzüge zur Geltung. Die Nase, der Mund, das Kinn, die etwas volle Wange — es läßt sich nur sagen, daß es dieselben Formen sind. Die Medaille mit dem Schleier, welche, wie oben nachgewiesen, sie zehn Jahre älter vorstellt, unterscheidet sich in manchem Belange von der ersteren. Aber die Profillinie ist dieselbe und ist ebenfalls mit derjenigen der Büste identisch. Fast noch mehr in die Augen springend ist die Verwandtschaft mit dem altenburger Bild und auch noch mehr beweisend, weil die freie Stirn einen Vergleich der so charakteristischen Linie vom Scheitel zur Nasenspitze zuläßt; die ganze Profillinie ist beiden Werken in absoluter Uebereinstimmung gemeinsam.

Problematischer ist die Gegenüberstellung unserer Büste mit dem Porträt der Uffizien. Aber dies gibt nur ihre Züge wieder aus der Zeit, in welcher sie der Verlust der Herrschaft, die grausame Gefangenschaft in Rom, Krankheit, Verbitterung über ihre schlechte Behandlung durch die Mediceer, die ihr Dank schuldeten, körperlich gebrochen hatten. In den Hauptzügen ist trotzdem eine Gleichartigkeit des Uffizienbildes mit der Schleiermedaille, dem altenburger Bild und der Büste nicht zu ver-

kennen. Durchaus zusammengehend ist das Bild Vasaris mit der Büste, und wenn es auch ein abgeleitetes Porträt ist, so mag es doch zur Häufung des Beweises herangezogen werden.

Die Zusammenstellung der Abbildungen wird besser als die Aufzählung den Beweis der Aehnlichkeit führen. Die Inschrift, die Uebereinstimmung mit der Inventarnotiz von 1553 und die sprechende Aehnlichkeit, diese drei Momente, deren jeder einzelne als Zufall gedeutet werden kann, multizipieren nicht, sondern potenzieren durch ihr Zusammentreffen ihre Beweiskraft, so daß unsere Büste in die Reihe der gutbeglaubigten Darstellungen der Caterina Sforza einrückt, und zwar, wie wir hinzufügen wollen, der Darstellung nach dem Leben, worüber die lebendige Modellierung, die kleinen Unsymmetrien der individuellen Form keinen Zweifel aufkommen lassen.

Bei der Suche nach dem Verfertiger der Büste richtet sich naturgemäß der Blick nach der Heimat der Dargestellten: Forlì und Imola, ohne daß er dort eine Fährte fände. Wohl aber gibt Bologna, das ja in künstlerischer Beziehung die kleinen Städte der Romagna beherrschte, die Anhaltspunkte für die Bestimmung der Büste. Ihr Material schon entspricht durchaus der lokalen Kunst dieser Stadt, deren Charakter durch Ziegelbau und Tonplastik von dem benachbarten Toskana von Grund aus abweicht. Caterina war in sehr vielen Beziehungen auf ihre Nachbarin angewiesen, und es wäre durchaus naturgemäß gewesen, wenn sie um eine Büste sich an einen bologneser Künstler gewandt hätte.

Die beiden Kunstwerke, welche von derselben Hand herzurühren scheinen, sind der kleine Reliefkopf des Giovanni Bentivoglio II in der Cappella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore und die Büste des Filippo Beroaldo seniore in S. Martino Maggiore. (Siehe über beide Stücke weiter unten; dort auch die Abbildungen.) Beiden Arbeiten ist es gemeinsam, daß sie, obwohl sie aus Marmor sind, doch wie Terrakotta wirken, weil der Künstler — offenbar gewohnt in Ton zu arbeiten — seine hierfür gebildete Technik auf den Stein anwandte. Die weiche, malerische Wirkung der Gesichtspartie beruht hierauf. Besonders deutlich sieht man es aber an der Behandlung des Haares, bei welchem man noch den Strich der Finger wahrzunehmen glaubt. Die Verwandtschaft der Büste der Caterina Sforza mit den beiden genannten Porträtköpfen macht sich am entschiedensten in der Behandlung des Haares geltend. So wie es bei unserer Büste modelliert ist, so war der Künstler gewohnt es zu machen, und so hat er es auch bei seinen Marmorarbeiten getan. Auch die scharfe Absetzung des Haares gegen das Gesicht und seine fettige, hängende, duftlose Beschaffenheit ist den drei Arbeiten gemeinsam. Ver-

gleicht man die Profilansicht der Büste mit dem Profilrelief, so fallen die zackigen Lockenenden, der starre Ausdruck des Auges, die kleine Vertiefung des Mundwinkels und die Art, wie das Kinn sich nach unten und oben heraushebt, dort wie hier in die Augen und machen die Zusammengehörigkeit offenbar. Andererseits haben die Enfaceansichten beider Büsten ebenfalls viel Verwandtes. Die Art, in welcher das Haar das Gesicht umrahmt, die verlängerten und gerundeten Augenwinkel, überhaupt die Modellierung der Augen, und wiederum die vertieften Mundwinkel sprechen für dieselbe Hand.

Indem wir so das Schicksal unserer Büste an dasjenige des Reliefs und der Büste des Beroaldo geknüpft haben, sind wir allerdings dem Namen ihres Schöpfers kaum näher gekommen, denn die Bestimmung des Reliefs ist durchaus problematisch, und über den Künstler der Beroaldo-Büste weiß man sehr wenig. Das Relief, das mit der Jahreszahl 1497 bezeichnet ist, wird auf der Alinarischen Photographie als Francesco Francia, mit einem Fragezeichen, benannt. Ein anderes Urteil stützt sich auf das Nächstliegende, auf die Inschrift des Reliefs, welche lautet: «Antonius . Bal . Annum . agens . XVIII.» Vielleicht sei diese Inschrift nach dem Tode des 18jährigen Künstlers, dessen Name wahrscheinlich Antonio Baldassari lautete, angebracht worden, wie es in anderen analogen Fällen geschehen sei. Sein Name erscheint nicht wieder in den Dokumenten. Gegen diese Annahme, welche den Vorzug hat, sich auf eine Inschrift zu stützen, spricht die Reife in der Ausführung der Arbeit, die über einen achtzehnjährigen Künstler hinauszugehen scheint, so daß wir nur bei dem «Vielleicht» ihres Urhebers bleiben können. die Unbestimmtheit des Autors der zum Vergleich herangezogenen Stücke würde auch den Autor der Büste unbestimmt lassen, wenn nicht ein sicheres signiertes und datiertes Werk eines bologneser Meisters eine endgültige Entscheidung gäbe: dies dritte Vergleichsstück ist der Kopf des links zwischen Säule und Pilaster durchschauenden Engels vom Altar in S. Maria dei Servi zu Bologna, von Vincenzo Onofri. (Siehe weiter unten.) Die Verwandtschaft spricht sich in denselben Momenten aus, die schon bei der Besprechung der Beroaldo-Büste und des Bentivoglio-Reliefs betont wurden.

Das Gebiet der bologneser Plastik ist überhaupt von der Kunstgeschichte noch wenig behandelt worden, und es ist schwierig, das nötige Vergleichsmaterial herbeizutragen. Ist dies aber beschafft, so findet man, daß die einzelnen Künstlerindividualitäten noch ganz ungenügend feststehen. So verhält es sich auch mit Vincenzo Onofri,

welchem der Cicerone[1] das Relief des Giovanni Bentivoglio und die Büste des Beroaldus zuschreibt. Er ist kaum literarisch gewürdigt worden, und wir wissen von seinem Leben sehr wenig, zumal auch die bologneser Lokalchroniken ihn nur beiläufig erwähnen.[2] Die ihm zugeschriebenen Werke befinden sich alle in Bologna und umfassen Arbeiten sehr verschiedenen Charakters:

1. ein heiliges Grab, bemalt, rechts neben dem Chor in S. Petronio, nicht photographiert, im Stile abhängig von der ultranaturalistischen Beweinung Niccolò dell' Arcas in S. M. della Vita, trägt die Signatur des Künstlers;

2. das Grabmal des Cesare Nacci in S. Petronio (Alinari 10622);

3. das Grabmal des Antonio Eufanio Busi (phot. P. Poppi, Bologna 3230).

Diese beiden Monumente sind publiziert im Archivio storico dell'arte 1895, S. 243 ff. von G. Rubbiani, der das letztere aufgefunden und bestimmt hat. Der Künstler hat in beiden Fällen dem Sarkophag die gleichen Formen und Ornamente gegeben. Das erstere wird dem früheren Schaffen Onofris, etwa 1480 zugewiesen (wie wir sehen werden mit Unrecht), das zweite ist 1506 datiert;

4. das farbige Relief im Chorgang der Servi (Poppi 3557), bezeichnet und 1503 datiert;

5. die Büste des Filippo Beroaldo seniore in S. Martino Maggiore (1504);

5. das Professorengrab des Pietro Canonici im Museo civico (1502), phot. Poppi 2546;

7. das Reliefporträt des Giovanni Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore.

Von vornherein möchte man alle diese Werke nicht unter demselben Künstlernamen vereinigen, insbesondere ist das heilige Grab in S. Petronio mit seinen gewaltsam bewegten und äußerst naturalistisch behandelten Figuren nicht recht mit dem feinen «seelenvollen» Relief der Servi in Einklang zu bringen. Zu beiden will wieder das archaisierende Professorengrab nicht passen. Doch ist zu bedenken, daß der Ton als plastisches Material nicht so stilbildend wirkt wie Marmor, da er geistreiche Vielseitigkeit geradezu herausfordert. Jedenfalls ist Onofri ein sehr merkwürdiger Künstler, der es verdiente, besser gekannt zu werden.

Die Stilverwandtschaft unserer Büste mit dem Bentivoglierelief der

---

[1] 9. Auflage II, S. 486.

[2] Siehe über den Künstler: Malaguzzi-Valeri im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, S. 295 ff; dort auch die Erwähnungen in der älteren Führerliteratur.

Beroaldo-Büste und dem Engelkopf des Servi-Altars, die oben dargelegt ist, fügt der Reihe von Onofris Werken noch die Büste der Caterina Sforza hinzu. Selbst wenn das Relief ihm zu Unrecht zugeschrieben ist, genügt die Nebeneinanderstellung mit der Beroaldo-Büste und dem Kopf vom Servi-Altar vollauf, um diese Benennung der Büste Caterinas zu rechtfertigen. Dem Alter der Dargestellten nach, wäre die Zeit ihrer Entstehung um 1493 (geb. 1463) anzusetzen.

In einem Kinde wenigstens wurde die Sehnsucht Caterinas, die Mutter «einer Phalanx von berühmten Kriegern» zu werden, erfüllt, in Giovanni delle bande nere, dem sie mit fünfunddreißig Jahren das Leben schenkte. Durch ihn, den Begründer der großherzoglichen Linie der Medici, kam Caterinas Blut in die meisten Herrscherfamilien Europas, und zwar echtes Sforzablut, denn Giovanni war seinem innern Wesen nach durchaus der Abkömmling der kriegerischen Romagnuolenfamilie. Aber auch in seinem Aeußern war er es. Die Züge seines Gesichts, besonders wenn man das (nicht photographierte) Profil von Sangallos Büste im Bargello zu Florenz und seine gewaltige Nase und das übermäßig starke Kinn ins Auge faßt, beweisen, daß seine Mutter ihm mit dem Soldatengeist auch die großen Formen des Gesichtsbaues ihrer Familie mitgegeben hat, und im Grunde sollte der größte italienische Feldherr des 16. Jahrhunderts Sforza und nicht Medici genannt werden.

DER Bildhauer Vincenzo Onofri, zu dem die Bestimmung der Büste der Caterina Sforza uns führte, ist für die Wissenschaft im Grunde noch eine sehr unklare Persönlichkeit. Urkunden über ihn sind bisher überhaupt noch nicht ans Licht gezogen. Was aus der alten Lokalliteratur über ihn ersichtlich ist, sei hier zusammengestellt.

Aus dem Verse im «Viridario» des Gioanne Philotheo Achillino, welches 1513 in Bologna gedruckt ist, ersehen wir, daß Onofri im Jahre 1513 noch lebte.

«Che diro de Vincenzo, che in sculptura
Fa cose da stupirne la Natura?»

«Was sag ich von Vincenzo der als Bildhauer Werke schafft, welche selbst die Natur in Erstaunen setzen.»[1]

Der Gebrauch des Präsenz macht sicher, daß Onofri 1513 noch arbeitete; der ganze Vers beweist die Schätzung, deren er sich erfreute. Auffällig ist, daß der Maler Pietro Lamo in seiner «Graticola di Bologna», welche er 1560 schrieb, den Namen Onofris überhaupt nicht erwähnt.[2] Bei Masini[3] wird das Jahr 1524 als die Zeit angegeben, zu der Onofri «blühte».

Die Werke, welche ältere Schriftsteller als ihm zugehörig erwähnen, sind die folgenden.

In San Petronio:

In Le pitture di Bologna, 1766, wird pag. 274 aufgeführt «Sotto l'organo, il mortorio di Christo, sette Figure di terra, sono di Vincenzo Onofri». — Während in der Ausgabe desselben Führers von 1686 das Werk mit der Angabe: «si dicono di Niccolò da Puglia»[4] angezeigt war.

---

[1] Viridario de Giovanne de Philotheo Achillino Bolognese. Bologna 1513. fol. 188. Bumaldo (Minervalia. Bononiae 1641) erwähnt p. 248 Onofri in sehr unbestimmter Weise.

[2] Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data in luce. Bologna 1844.

[3] Antonio di Paolo Masini, Bologna Perlustrata. Bologna 1666. p. 639.

[4] Le pitture di Bologna — dell'Ascoso Accademico Gelato. Bologna 1686. p. 241.

Da es in seinem allgemeinen Charakter der von Niccolo dell' Arca eingeführten Kunstart der Freigruppen als Beweinungsszene entspricht, so lag die Verwechselung nahe. Burckhardt hat in der Originalausgabe des «Cicerone» die Zuschreibung an Onofri übernommen [1] und neuerdings ist bei der Restauration auf dem Kissen, worauf das Haupt Christi ruht, die Inschrift zutage gekommen, welche dem Zweifel ein Ende macht und lautet «Vincentius Nufrius Bononiae f.» [2] (Taf. IX.)

In derselben Kirche gilt das Grabmal des Cesare Nacci (Taf. XI) als Werk Onofris. Diese Zuschreibung geht bis auf Masini zurück. Im Register des ersten Bandes sagt er beim Namen Onofris: «Si crede facesse ancora in S. Petronio la Sepultura di Cesare Naccio Vescovo d'Amerino, Prolegato di Bologna che del 1504 morì.» [3] — Cesare Nacci war am 13. März 1484 von Papst Sixtus IV. zum Bischof der Stadt Ameglia in Umbrien gemacht worden und kam 1496 als päpstlicher Vizedelegat nach Bologna. Dort starb er im Jahre 1504 und wurde feierlich in S. Petronio begraben «in un elevato Sepolcro con l'effigie di lui giacente in scultura di pietra cotta».[4] Durch die Feststellung des Todesjahres des Cesare Nacci auf 1504 wird die bisher festgehaltene Datierung des Werkes auf 1480 als irrtümlich erwiesen; wir haben kein Jugendwerk des Meisters vor uns, sondern eines aus der Blütezeit seines Schaffens, in welche, wie wir sehen werden, eine ganze Reihe anderer Werke fallen.

In S. Giacomo Maggiore.

«e Vicenzo Onofri di mezo rilievo fece la tavola di S. Girolamo, altar de' Crescimbeni.» [5] Noch in «Le pitture di Bologna» von 1686 [6] wird das Relief erwähnt, fernerhin nicht mehr. Gegenwärtig ist es nicht nachzuweisen.

In S. Maria de' Servi.

Die Altartafel im Chorumgang, eine Madonna mit Heiligen darstellend (Taf. X), trägt die Inschrift VINCENTIVS HONOFRIVS BON F und die Jahreszahl 1503. Die mehrfach erwähnten Führer geben es ihm ebenfalls.[7]

---

[1] Burckhardt, Cicerone, 1855, S. 636.

[2] Siehe Malaguzzi-Valeri, Contributo alla storia della scultura a Bologna nel quattrocento. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, p. 295.

[3] Masini, a. a. O., Tom. I, p. 639.

[4] Masini, a. a. O., Tom. II, p. 189 u. 191, und Ughello, Italia Sacra. Editio secunda. Venetiis 1717. Vol. I, p. 302.

[5] Masini, a. a. O., Tom. I, p. 175.

[6] pag. 88.

[7] Masini, Tom. I, p. 170. — Le Pitture di Bologna, 1686, p. 376.

In S. Biagio.

«e a sinistra, prima d'entrare nella cappella maggiore, vi è un' Annunziata con altri Santi, e figure di mezzo rilievo in pietra cotta, fatta da Vincenzo Onofri.» (Masini, Tom. I, pag. 136.) Dies Werk ist nicht mehr nachweisbar und muß schon bald nach jener Notiz vom Jahre 1666 aus der Kirche verschwunden sein, denn «Le Pitture di Bologna» von 1686 erwähnen es nicht mehr.

In S. Procolo.

«Vincenzo Onofrio fece di mezo rilievo la Tavola dell' Altare de' Serafini.» (Masini, Tom. I, pag. 125 f.) Noch 1686 wird der Altar in «Le Pitture di B.» erwähnt; jetzt ist er nicht mehr nachweisbar.

Neben die durch Bezeichnung oder alte Tradition als dem Meister angehörig anzusehende Werke hat die neuere Stilkritik in die Liste seiner Werke einige Stücke ohne Tradition aufgenommen. Die in S. Martino Maggiore befindliche Büste des Philologen Filippo Beroaldi (Taf. XIV, 1), welcher 1505 starb, hat bereits Burckhardt in der ersten Auflage des «Cicerone» (S. 636) als Werk des Onofri bezeichnet, ob auf Grund einer lokalen Tradition, ist mir nicht gelungen festzustellen. Ferner gilt das Professorengrab des Pietro Canonici (gestorben 1502) im Museo Civico (aus S. Martino stammend) (Taf. XVII, 1) als eine dem Onofri nahestehende Arbeit. Bei der sehr großen Verwandtschaft mit dem Nacci-Monument in S. Petronio hat man das Grabmal des Antonio Busi in S. Maria del Poggio in der Nähe von Persiceto (Taf. XII), welches die Jahreszahl 1506 trägt, während der Verstorbene bereits 1503 verschieden war, dem Onofri zugeschrieben.[1] Das kleine Marmorrelief des Giovanni II, Bentivoglio (1497 datiert) in der Capella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore (Taf. XIV, 2) hat man ihm gleichfalls zugewiesen. Schließlich ist die Büste eines gerüsteten jungen Mannes in der Sammlung Hainauer gelegentlich mit dem Namen Onofris in Zusammenhang gebracht worden.

Um uns eine begründete Vorstellung vom Kunstcharakter des Onofri zu machen, können natürlich nur die sicheren Werke zur Stilanalyse herangezogen werden, die Beweinung Christi in S. Petronio, der Altar in S. Maria di Servi, bei der weitzurückgreifenden Tradition auch das Nacci-Grabmal in S. Petronio und das mit ihm eng zusammenhängende Grabmal Busi in Persiceto.

In einer Nische mit vertieftem Boden ist die Gruppe der Beweinung

[1] A. Rubbiani, Una opera ignorata di Vincenzo Onofri. — Archivio storico dell'Arte, 1895, p. 243 ff.

in S. Petronio (Taf. IX) angeordnet, in ähnlicher Aufstellung wie die Beweinung des Niccolò dell' Arca in S. Maria della Vita (1463), und diejenigen des Guido Mazzoni in S. Giovanni in Modena (1480) und in S. Maria della Rosa in Ferrara (1485). Der Leichnam Christi ruht mit erhöhtem Kopfe und Oberkörper zu ebener Erde. Die Gelenke sind gelöst und die Glieder und der Leib liegen mit der Schwere des Todes auf. Sehr fein beobachtet ist das leblose Niederfallen der Arme, die nach außen gewendet sind, so daß die Hände auf der Handoberfläche ruhen, eine Beobachtung, die das Liegemotiv Onofris über das steife Ausstrecken dell' Arcas und Mazzonis erhebt. Die Leidtragenden haben ihren Standpunkt tiefer als der Christus und überragen ihn nur vom Knie aufwärts. In Haltung und Gewandung, in Ausdruck und Empfindung dieser Gestalten zeigt sich gegenüber den verwandten Werken die eigene persönliche Kunst Onofris. Er wählt den Moment der Darstellung, wo der erste Sturm des Schmerzes vorüber ist, und verwundertes starres Sinnen über so großes Leid in die Seelen gezogen ist, zugleich mit dem Gefühl der Andacht zum Gotte in dem großen Menschen, der tot vor ihnen liegt. In ruhigen Stellungen sehen wir die Trauernden, im Blick nur noch und in stiller Geste der Hände kommt ihr Schmerz zum Ausdruck; nur eine Einzige der Frauen hat ihren Schmerz noch nicht meistern können. Angesichts solcher im Schmerz Ruhe erstrebenden künstlerischen Absicht ist die herkömmliche naturalistische Zeittracht, die andere ähnliche Gruppen zeigen, als störend aufgegeben und eine ruhige, antikes Kleid und Nonnentracht vereinende Gewandung geschaffen worden. Feine Längsfältelung des Untergewandes, schwerfallende volle Falten der Obergewänder weisen auf antike Vorbilder, das Schleiertuch der Frauen ist das Kontribut der Zeit. Eine zusammenfassende Charakterisierung möchte die Stimmung der Gruppe als elegisch-lyrisch, im Gegensatz zur Dramatik der sonstigen Gruppen, Haltung und Gewandung als stilmäßig gehoben, gegenüber dem Naturalismus der anderen Meister bezeichnen.

Ist die eigentliche künstlerische Lösung also eine durchaus persönliche und von den zeitlich und örtlich benachbarten Meistern sich abhebende, so gibt doch diese Gruppe die Möglichkeit auf den Lehrer des Onofri zu schließen. Guido Mazzoni, der 1450—1518 lebte, könnte aus chronologischen Gründen sehr wohl Onofris Lehrer gewesen sein, dessen Hauptthätigkeit um 1504 fällt. Aber stilistische Verwandtschaft beider Meister läßt sich nirgends erkennen. Mazzoni ist durchweg Naturalist, während Onofri nach einem Stile drängt. Hingegen ist eine solche stilsuchende Tendenz bei Niccolò dell' Arca vorhanden. Von anderen Werken seiner Hand abgesehen, kommt das Stilelement selbst in der

ultranaturalistischen Beweinung in S. Maria della Vita zum Durchbruch und äußert sich in der Geschlossenheit der einzelnen Figuren, der imposanten Gewandbehandlung, welche auf große Flächen ausgeht. Das sind Dinge, die wir bei Onofri wiederfinden. Die gemeinsamen Typen der Gesichter bei beiden Meistern, die Bartbehandlung des knieenden Mannes bei Niccolò, welche ihr Gegenstück in der Haarbehandlung des Johannes in Onofris Gruppe findet, möchten sonst noch dazu dienen, das Verhältnis von Lehrer zu Schüler zwischen Niccolò dell' Arca und Vincenzo Onofri zu beglaubigen. Da Niccolò dell' Arca 1494 stirbt, muß also die Lehrzeit Onofris vor dieses Jahr fallen; 1513 lebte er nach Achillino noch, nach Masini soll er um 1524 «geblüht» haben; man wird also wohl Onofris Lehrzeit ins Ende der achtziger Jahre, seine Geburt um 1470 vermutungsweise verlegen dürfen. Daß wir mit seiner Geburts- und Lehrzeit recht ansehnlich ins 15. Jahrhundert zurückgreifen müssen, beweist uns in der Tat der Altar aus den Servi. Dies Werk, das 1503 datiert ist, zeigt uns einen Künstler, der im Vollbesitz seiner künstlerischen Ausdrucksmittel ist und also bereits eine längere selbständige Arbeitszeit hinter sich hat.

Zur Zeit, in welche Onofris Lehrzeit fallen muß, war aber außer Niccolò dell' Arca ein zweiter bedeutender Tonbildner in Bologna tätig: Sperandio aus Mantua war im Jahre 1478 nach Bologna gekommen und ist dort bis zum Jahre 1495 zu verfolgen.[1] Wir besitzen über ein Werk seiner Hand urkundliche Belege, die ihn als Meister und das Jahr der Entstehung des Werkes festlegen: Im Jahre 1482 fertigte er das Terrakotta-Grabmal Alexanders V. in S. Francesco in Bologna. Die Fabelwesen mit menschlichem Oberkörper und Schlangenextremitäten, die Sperandio als ornamentalen Abschluß des Sargschreins verwendete, finden wir in verändertem Bewegungsmotiv beim Grabmal Busi von Onofri wieder; es liegt hier gewiß eine Anregung durch Sperandio vor, wie wir auch annehmen müssen, daß die Sphinxe am Grabmal Nacci, welche auf die jetzt in der Bibliothek in Mantua aufbewahrten antiken Werke zurückgehen, wohl durch Sperandio unserem Meister bekannt geworden waren. Solche stoffliche Anregungen brauchen aber durchaus kein Lehrverhältnis beider Meister zur Voraussetzung zu haben. Es scheint, daß dasjenige, was den Schüler in seiner Arbeit mit dem Meister verbindet, namentlich technischer Natur ist; der Grad der Beherrschung des Rohmaterials, das Abc des Handwerks lernt der Schüler vom Meister und übt

[1] Siehe Venturi, Sperandio di Mantova. — Archivio storico dell'Arte I, 1888, p. 385 ff. u. II p. 229 ff. — Mackowsky, Sperandio Mantovano. Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XIX, p. 171 ff. — Fabriczy, Archivio storico dell'Arte IV, 1891, p. 308.

es sein Lebenlang — wenn er kein Genie ist. In allem dem, was der junge Künstler vom Lehrer lernte, ist nun nichts bei Onofri zu finden, was er von Sperandio erworben haben kann. Das Grabmal Alexanders V. ist in ornamentaler Beziehung recht arm, von sehr matter, flacher Reliefwirkung, architektonisch schlecht durchdacht, in den unteren Partien von unsauberer Modellierung. Der ornamentale Formenreichtum, die Delikatesse der Modellierung, das feine architektonische Verständnis bei Onofri bilden zur Weise Sperandios das gerade Gegenteil. Andererseits erstrebt Onofri niemals die energische Realistik, welche wir bei dem Kopfe Alexanders V. auf dem Grabmal oder der Berliner Sanuti-Büste finden; auch wo er offenbar nach der Totenmaske arbeitet, wie bei den Grabmälern Nacci und Busi, ist er milder und glätter. Das Portal der Chiesa del Corpus Domini, auch S. Caterina genannt, das der Anschauung Sperandios als mäßigen Ornamentisten, Modellateur und Architekten widersprechen möchte, dürfte ihm wohl mit Unrecht bisher zugeschrieben sein. Seine Verwandtschaft mit dem Grabmal Alexanders V., welche Venturi dazu bestimmte,[1] jene Attribution vorzunehmen, ist bei näherer Prüfung nicht sonderlich deutlich. Während am Portal der Kirche die architektonische Gliederung von vollkommener Klarheit im Sinne der florentinischen Architektur vollzogen ist, begegnet uns am Grabmal ein unlogisches, verworrenes Ganze, das in der Proportionierung seiner Teile kein Gefühl für architektonische Bedingtheit verrät. Die Ornamente wiederum sind am Grabmal unbestimmt und unsicher gezeichnet, von flachem Relief und recht armseligem Formengehalt, während beim Corpus Domini-Portal der Reichtum der ornamentalen Motive, die Sauberkeit, fast möchte man sagen Glätte der Arbeit und ein äußerst energisches Vertiefen der Reliefs eine reichere Wirkung hervorbringen. Die beiden nackten Putten gar, welche den unteren Teil der Pilaster zieren, sind in ihrer freien leichten Bewegung dem befangenen Körperdarstellungsvermögen Sperandios überlegen, wie der Vergleich mit den beiden Engelgestalten am Grabmal klarlegen dürfte. Nun sehen wir zwar an den Kapitellen des Kirchenportals eben jene Fabelwesen mit menschlichem Oberkörper mit sehr ähnlichem Typus verwendet, wie sie auch oben am Grabmal vorkommen; indessen können wir feststellen, daß ganz verwandte Gebilde auch bei der Konsole des Busi-Grabmals Onofris zu finden sind, also Allgemeingut waren. Der Meister des Portals kann nicht Sperandio gewesen sein. Die große architektonische Sachverständigkeit in seinem Aufbau und der Reichtum der Ornamentmotive möchte den Verfasser viel eher

[1] Venturi, Sperandio da Mantova. Archivio storico dell'Arte, II, p. 234.

glauben lassen, daß das Portal von einem der vielen florentiner Meister herrührt, welche im letzten Viertel des Quattrocento in Bologna tätig waren. Ein gewisser Zusammenhang in der allgemeinen Gliederung zwischen dem Portal und dem Tartagni-Grabmal (1477) des Francesco di Simone Ferrucci ist unverkennbar.

Der Altar in S. Maria dei Servi in Bologna (Taf. X) ist das zweite durch Inschrift beglaubigte Werk Onofris: VINCENTIVS HONOFRIVS BON F, so lautet die Signatur, 1503 die Jahreszahl.[1] Einen eigentümlichen und liebenswürdigen Gesamteindruck macht dieses Werk. Das Material ist Terrakotta, sparsame Bemalung und Vergoldung beleben die Wirkung. Zwei nach vorne vorgeschobene Säulen, deren auf Sockeln ruhende Basen eine seltsame Vasenform aufweisen, tragen mit den Pilastern des Hintergrundes ein Gebälk, auf welches eine kassettierte Wölbung aufsetzt. Der entstehende Raum ist aber flach und die Tiefe, welche auf der Abbildung leicht irrtümlich aufgefaßt werden könnte, ist perspektivische Zeichnung des Werkes selber. Die Figuren sind in fast vollem Relief, und in etwa $^2/_3$ Lebensgröße modelliert. In der Mitte thront die Madonna in einer Nische mit muschelförmigem Abschluß. Ein regelmäßiges Gesicht mit weichen Zügen, die Haare in der Mitte gescheitelt und zurückgestrichen, ein schlicht fallendes Kopftuch, einfache Falten des Gewandes, eine leichte seitliche Neigung des Kopfes sind Momente die dem still sinnenden Ausdruck als gleichstimmende Folie dienen. Das Christkind ist nackt und von guten Formen; es sitzt auf dem linken Knie der Madonna, seine rechte Hand hebt die Mutter zu segnender Bewegung empor, aber das Köpfchen blickt seitwärts zur Erde. Rechts neben der Madonna steht aufrecht in ganzer Gestalt der hl. Laurentius da. Auch seine Züge werden durch eine weiche Fülle charakterisiert. Leicht vertiefte Mundwinkel, wie sie auch die Madonna zeigte, sind bemerkenswert. Das Gewand fällt in wenigen Falten breitflächig nieder. Auf der linken Seite der Madonna erblicken wir den hl. Eustachius in Kriegertracht, mit entblößten Zehen und Knieen. Seine rechte Hand stützt sich auf den Bogen, seine linke ruht auf der Hüfte auf. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt, liegen glatt auf dem Kopfe, fallen dann aber lockig über den Hals. Ein Bart umrahmt das Gesicht. Bei sonstiger Feinheit der Modellierung fällt bei allen drei Figuren eine ungenügende allgemein rundlich gehaltene Behandlung und etwas zu große Proportion der Hände auf. Zwischen der seitlichen Säule und dem Pilaster schaut auf jeder

[1] Der Altar gehörte der Familie della Muzza und wurde durch notariellen Akt vom 25. September 1521 von Bernardino und Carlo della Muzza mit einem Legat ausgestattet, damit am Tage des hl. Eustachius an ihm die Messe gelesen wurde; in seinem Testament vom 17. August 1528 bereichert Bernardino das Legat.

Seite ein Engel in die Szene herein. Liebenswürdige feine Gesichter haben sie, und ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt.

Die sinnend-elegische Stimmung in Ausdruck und Haltung, die wir als eigenes persönliches Charakteristikum des Künstlers bei der Beweinung in S. Petronio erkannten, kommt in den beschriebenen Gestalten ganz rein zum Ausdruck. In dem Lünettenrelief aber, das über diesen Figuren sich befindet, da meldet sich wieder die leidenschaftlich erregte dramatische Tragik, welche in die Darstellung der Kreuzesabnahme seit Donatello, bei Mantegna, dell' Arca und Mazzoni nordöstlich vom Apennin immer wieder neue Gestaltung fand. Die beiden Männer lassen Christus auf einem Tuche zur Erde nieder. Johannes und Maria Magdalena sind in rascher Bewegung auf die ohnmächtig zusammensinkende Madonna zugeeilt, um sie zu stützen. Links und rechts sehen wir zwei Putten, die ihrem Schmerz freien Lauf lassen. Ihre Bildung ist lebendig und vortrefflich, ihre Bewegungsmotive originell, namentlich der linke Putto, der am Grabe kniet und Hände und Gesicht weinend auf den Rand aufstützt, ist ein schönes Bild kindlicher Trauer. Ueberraschend kräftig und großzügig ist der Körper Christi gebildet.

In der reichen Fülle des dekorativen Beiwerks bei diesem Altar lernen wir Onofri von einer anderen Seite der künstlerischen Betätigung kennen. Masken, üppige Blattornamente, feine Kapitelle zeigen sein sicheres Beherrschen dieser Elemente, die in Bologna zwar bei den Tonbildnern nicht zu ebenso großer Abwechselung und Reichhaltigkeit entwickelt waren, als wie in Florenz bei den Marmorbildnern, weil der Ton leicht dazu verführte, größere Dekorationen aus zusammengesetzten Formstücken zu bilden, während beim Stein der Steinmetz jedes Stück arbeiten muß und seine Mühe nicht geringer wird, wenn er das Ornament des ersten bei den folgenden wiederholt.

Bevor zur Beschreibung des Grabmals Nacci (Taf. XI) zu schreiten ist, möge gesagt sein, daß neben der alten Tradition zwei Dinge es von vornherein als sicher darlegen, daß das Grabmal wirklich von Vincenzo Onofri herrührt. Einmal ist die perspektivische Konstruktion des Raumes genau die gleiche wie auf dem Servi-Altar und zweitens kehren die Kapitelle, welche dessen Säulen und Pilaster krönen, genau so auf den Pilastern des Nacci-Grabmals wieder.

Das Grabmal, aus Terrakotta, ist hoch an der Wand der 7. l. Kapelle von S. Petronio aufgemauert; zwei einfache Kragsteine tragen es. Auf diesen ruht zunächst die reich geschmückte Basis des Ganzen. Eine üppige Blattvolute schließt sie seitwärts ab; ihre Vorderseite ist durch eine Leiste umrahmt und nimmt die Inschrift, zu deren beiden Seiten je eine

geflügelte Sphinx in Vorderansicht, darauf je ein kleines Medaillon mit figürlichen Darstellungen und schließlich als Abschluß je eine Sphinx ohne Flügel in seitlicher Ansicht auf. Die Fläche ist in dieser Weise sehr abwechslungsreich gefüllt. Sphinxe an einem Grabmal dazu noch an dem eines Bischofs sind ein eigentümliches Motiv und seine Verwendung nur erklärlich aus der rein formalen Freude an einem Gebilde, das die Antike als inhaltlich unverstandenes Geschenk der damaligen Zeit bot. Das Urbild dieser Sphinxe Onofris ist unverkennbar in denjenigen zu erblicken, die den Treppenaufgang der Bibliothek zu Mantua zieren, und die Onofri wahrscheinlich durch Sperandio kennen gelernt hat.[1] Das steile Aufsetzen der Vorderpranken, das freie Ohr, die nach hinten gestrichenen Haare bei den beiden in seitlicher Ansicht gegebenen Sphinxe zeigen das deutlich genug. Die künstlerische Leistung Onofris bei ihrer Verwendung ist sehr hoch einzuschätzen. Das merkwürdige Lächeln, die dekorative Uebertragung der Vorderansicht ins Relief, die Umrahmung der Gesichter durch lockiges Haar bei den von vorn gesehenen beiden, die schmale Zusammengedrängtheit, die Muskulatur der Beine bei den seitlich gesehenen sind alles Ergebnisse des guten Geschmacks und des bedeutenden Könnens eines Künstlers. Die antikisierende Tendenz in Onofris Kunst ist hier durch eine feste Beziehung zu einem antiken Werk spezifiziert. Die Inschrift — von einem barock geführten Bande umrahmt — lautet:

D. O. M.

Ameliensis Pontifex Naccius hic est Caesar qui vicem gerens legati Bononiensum, summa aequitate civibus jus reddidit: mox annum agens tertium septuagesimum concessit orco. Vixit, dum vixit, bene.

Da bisher niemand von denjenigen, die dies Grabmal behandelten, sich die kleine Mühe gemacht hat, das Todesjahr des Bischofs Nacci festzustellen, so ist die irrtümliche Datierung des Werkes um 1480 überall anzutreffen. In Wahrheit ist das Grabmal, wie bereits oben gesagt ist, nach dem 1504 erfolgten Tode des Bischofs, also wohl 1505 anzusetzen.

Ueber der Basis des Grabmals erhebt sich ein großes Relief. Wie auf dem Servi-Altar wird der Raum perspektivisch angedeutet durch Pfeiler im Vordergrunde und durch Pilaster im Hintergrunde, auf welchen ein Gebälk und eine kassettierte Decke ruhen. Das Relief mitsamt den Figuren selber ist wesentlich flacher als das Servi-Relief. Wir haben schon gesagt, daß die perspektivische Darstellung dem Servi-Relief ent-

---

[1] Abgebildet bei Furtwängler, Die Sphinx von Aegina, im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. I, 1906, S. 7.

spricht, die Kapitelle der Pilaster, ihre Basen, ihre Kanellierung sind mit denjenigen auf dem Servi-Altar identisch. Auf dem Relief thront in der Mitte, von einem antikischen Kuppeltempel sich abhebend, eine weibliche Gestalt, welche in den Händen ein flammendes Füllhorn trägt. Links und rechts von ihr haben sich mit einem Knie zwei andere weibliche Gestalten zur Erde niedergelassen. Die eine hält die Hände gefaltet und ihr Blick schaut gen Himmel, die andere hält einen Anker und ihr Kopf ist mit einer Flügelhaube bedeckt. Glaube, Liebe und Hoffnung sind in ihnen verkörpert. Die Faltengebung der sitzenden Gestalt wiederholt die Faltenmotive der Servi-Madonna, die dicklichen Hände, die gerundeten weichen Gesichter sind ebenfalls dieselben Formen, die wir auf jenem signierten Altarwerk trafen. Der Fries des reich gegliederten Gebälks, welches auf den Pfeilern des Reliefs ruht, ist wiederum mit einer Fülle des reizendsten dekorativen Werkes überzogen. Eine dreimalige Wiederholung eines geflügelten Engelkopfes, und eines diesen umrahmenden von lebhaften, spielenden Putten gerittenen Seepferdchenpaares füllen in vielfacher Verschlingung die Fläche. Im Gebahren der Putten ist wiederum feine Beobachtung und sicheres Können zum Ausdruck gekommen; ein energisches, tiefes, schattenreiches Reliefgeben zeichnet den Fries aus.

Auf dem Gebälk hoch oben steht nun der Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Toten. Sein Gesicht ist eine unverändert wiedergegebene Nachbildung der Totenmaske. Die Hände sind auf dem Leibe gefaltet, das bischöfliche Gewand umschließt den Körper. Für den Sarkophag hat ihm teilweise das Grabmal Tartagni, das 1477 Francesco di Simone Ferrucci fertigte, als Vorbild gedient: die Löwenfüße und die Muschel mit den Flügeln sind davon entnommen, aber doch in anderer Weise verwertet. An der Wand des Sarkophags finden wir die vier Kirchenväter dargestellt in Medaillons, die von einem Bandornament gebildet sind.

Der Sarkophag des Nacci-Grabmals findet sich mit leichten Veränderungen am G r a b m a l d e s A n t o n i o B u s i in S. Maria del Poggio (Taf. XII) wiederholt, in einer Weise, daß man nicht zweifeln kann hier wiederum ein Werk des Meisters vor sich zu haben. Die Stellung des Toten ist die gleiche wie am anderen Grabmal, das Gesicht ist wiederum nach der Totenmaske geformt. Der reiche Unterbau des Nacci-Grabmals ist hier aber durch ein schlichtes Gebälk und einen spitzwinkligen konsolenartig wirkenden Träger ersetzt. Auf diesem sind zwei Meermänner gebildet, mit menschlichen gut geformten und durchgearbeitetem Oberkörper und dicken Schlangenleibern statt der Beine; sie halten ein Wappenschild in der Mitte und flatternde Bänder in ihren Händen.

Das sind die Werke des Vincenzo Onofri, welche durch Bezeichnung, Tradition und schlagende Analogie mit bezeichneten Werken als ihm zugehörig erwiesen sind. Die künstlerische Persönlichkeit des Meisters erscheint darin als von Niccolò dell' Arca als Lehrer herstammend, der Antike gern Einfluß gewährend und mit der florentinischen Formensprache durch Simone Ferruccis Grabmal Tartagni vertraute. Dem Temperamente nach ist der Künstler eine lyrisch gestimmte Natur, der freilich auch in gemildertem Maße die dramatische Tragik zu Gebote steht, wo der Stoff des Kunstwerks es erfordert. Seine dekorative Formensprache ist reich und zierlich, die Elemente der architektonischen Konstruktion, perspektivische Zeichnung beherrscht er. Die Formen des nackten Körpers weiß er sicher, anmutig bei den kindlichen, kräftig bei den männlichen zu bilden. Die Köpfe formt er mit weichen vollen Zügen, mildem Ausdruck, anschmiegsamem Haar. Leicht vertiefte Mundwinkel, etwas zu große dickliche Hände, antikisch fallende Gewänder sind sonstige Kennzeichen seiner Kunst.

Die so gewonnene Anschauung vom Wesen des Künstlers Vincenzo Onofri soll uns nun helfen eine Reihe von Werken, die ihm schon früher zugeschrieben wurden, oder die der Verfasser zum erstenmal seinem Werke einzufügen versucht, kritisch zu untersuchen. Die Reihenfolge, die gewählt ist, hängt nur von den Notwendigkeiten zusammenhängender Argumentation ab.

Der Kopf, der schon in der vorigen Abhandlung als Werk Onofris genannt wurde und welcher, wie dort bewiesen ist, Caterina Sforza darstellt (Taf. I u. III, 2), ist vor allem auf Grund der schlagenden Verwandtschaft mit dem linken Engelskopf vom Servi-Altar (Taf. XVII, 2) als Werk Onofris zu erkennen. Die klassisch-feine Gesichtsbildung, das angeschmiegte Haar, dessen äußerst charakteristische breite strichige Behandlung, Augen- und Mundform, die Ansatzlinie des Haares zur Stirn, sind im einzelnen die Momente, in denen die Verwandtschaft zum Ausdruck kommt. Da die Photographie des Engelkopfes vom Servi-Altar dem Leser nur schwer die Nachprüfung gestattet, so sei hier das Urteil mitgeteilt, das ein so feiner und kühler Kenner wie Herr Dr. von Fabriczy dem Verfasser freundlichst übermittelte: «Nachdem ich die Arbeiten Onofris mit der Photographie Ihrer Büste in der Hand an Ort und Stelle geprüft, nehme ich keinen Anstand, Ihrer Attribution beizustimmen. Namentlich in der Figur zu äußerst links am Altar im Chorumgang der Servi habe ich eine ganz ähnliche Formenbehandlung konstatiert.» Die Entstehungszeit des Kopfes ist, wenn er wirklich wie wir bewiesen haben ein Porträt der Caterina Sforza ist, in die neunziger Jahre des Quattrocento zu verlegen, da die Dargestellte

etwa 30 Jahre zählen mag und Caterina 1463 geboren ist. Die Geburtszeit des Meisters vermuteten wir um 1470; der Kopf der Caterina wäre also als ein Jugendwerk Onofris anzusehen. Eine gewisse (den allgemeinen weichen Charakter der Formengebung nicht beeinträchtigende) Härte in der Mund- und Augendeckenlinie kann man als absonderndes Merkmal dieser Zeit ansehen.[1]

Der Servi-Altar gestattet auch ein bisher recht problematisch in der Kunstgeschichte dastehendes Werk seinem wahren Urheber zuzuweisen. Die Büste eines jungen gerüsteten Mannes (Taf. XIII), die sich früher in der Sammlung Hainauer, jetzt im Besitz von Mrs. Duveen Bros. in London befindet, wird allgemein als ein hervorragend schönes Werk angesehen. Die Unklarheit, die über den Autor herrschte, ist aus den Benennungen Antonio Pollaiuolo und bolognesische Schule ersichtlich. Die Büste gibt die ganze Brust und die Oberarme des Dargestellten. Ein reich ornamentierter Panzer schützt die Brust, Löwenmäuler decken die Schultern, Panzergeschübe den Oberarm. Der Hals ist frei und leicht und lebendig trägt er den Kopf. Weiche Wangen, ein wenig geöffneter Mund, sinnend ins Weite schauende Augen geben seinem Ausdruck wieder jene lyrische Stimmung, die wir als dem Temperamente Onofris innewohnend erkannt haben. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und der Scheitel schmiegt sich glatt an den Kopf, aber weiter unten fällt das Haar in reichen Locken um Ohr und Hals. Genau die gleiche Haaranordnung und der gleiche Haaransatz, mit genau der gleichen technischen Behandlung finden wir nun bei dem hl. Eustachius auf dem Servi-Altar wieder. Auch die gleiche Bekleidung der Arme mit dem scharfen Absetzen ihrer einzelnen Teile ist beiden Werken gemeinsam. Mund und Augen haben dieselbe weiche Bildung wie beim hl. Lorenzo des Servi-Altars. Die lappige Blattornamentik des Panzers hat den gleichen Charakter wie seine Dekoration des Servi-Altars, namentlich an den Basen der Säulen und auch die Maske auf der Brust ist dort wiederzufinden. Diese Stilmerkmale sind so zahlreich und so deutlich beiden Werken gemeinsam, daß an der Zugehörigkeit der schönen Büste zu Onofris Werk wohl kaum Zweifel zu erheben sein können. Die Büste der Caterina Sforza und diese Büste haben unter sich viel verwandtes; die fleischige Weichheit der Wangen und der Kinnbacken-

---

[1] Der Terrakottakopf der Caterina Sforza hat bereits in der Literatur Erwähnung gefunden. Fritz Burger (Francesco Laurana, Straßburg 1907, S. 168) bringt sie in Zusammenhang mit der Terrakottabüste einer Nonne im Louvre, was sicher zutreffend ist; doch gehört diese Büste des Louvre wie ich unten nachweisen werde, nicht dem Laurana an, sondern Vincenzo Onofri. Burgers Zweifel, ob der Kopf nicht vielleicht modern sei, hätte leicht behoben werden können, wenn er sich ihn angesehen hätte. Dann wäre ihm auch nicht der Irrtum unterlaufen, die Terrakottaarbeit als ein Marmorwerk anzuführen.

partie, die leichte, seitliche, feine Neigung des Kopfes möchten wir besonders hervorheben.

Die Qualität der Büste ist sehr hoch, und daß sie nun einem Künstler zugeschrieben wird, der selbst Forschern auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte nicht einmal dem Namen nach allgemein bekannt ist, darf keine Herabschraubung ihrer Einschätzung mit sich führen. Es ist uns vielmehr wiederum der Beweis dafür, daß auch außerhalb des Kreises, der seit Vasari bis auf den heutigen Tag von der Forschung hauptsächlich Beachtung fand, Künstlerpersönlichkeiten sich befinden, deren Herausarbeitung sich der Mühe verlohnt. Ihre nähere Erkenntnis bringt dann auch meist mit sich, daß eine Reihe zum eisernen Bestande der «Unbekannten Meister» zugehörigen Werke ihre richtige Einordnung erfahren.

Aus dem Jahre 1504 stammt die Marmor-Büste des Philologen Filippo Beroaldo (Taf. XIV, 1), die in S. Martino Maggiore in einer Nische hoch über einer Tür aufgestellt ist, neben einer Inschrifttafel, die jenes Jahr enthält. Was bei dieser Büste auffällig wirkt, ist der große, spitzzulaufende Brustausschnitt, den der Künstler gibt, und auf dem der Kopf etwas zu klein wirkt. Die breite Entschiedenheit der Gewandbehandlung erinnert an diejenige des hl. Lorenzo auf dem Servi-Altar (wie erinnerlich aus dem Jahre 1503). Auch dessen Mundbildung entspricht dem Munde der Büste: weich, ohne ein scharfes Betonen der Lippenlinien und etwas vertiefte Mundwinkel. Die Tradition, die Burckhardt in der ersten Auflage seines Cicerone (S. 636) offenbar aufnahm, hat gewißlich mit der Benennung der Büste als Werk Onofris das Richtige getroffen.

Das kleine Marmorrelief mit dem Porträt Giovannis II. Bentivoglio (Taf. XIV, 2), das in die Mauer der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore eingemauert ist, gilt als Werk Onofris. Es weist die Jahreszahl 1497 auf und eine Inschrift, welche lautet «Antonius · Bal · annum agens XVIII» und welche man dahin deuten muß, daß ein Künstler Antonius Bal . . . . mit 18 Jahren das Stück gemacht hat. Nun ist aber in der ganzen Auffassung des Porträts eine vollkommene Uebereinstimmung des Reliefs mit der Münze, welche Giovanni II., nachdem ihm 1494 von Kaiser Maximilian das Münzrecht verliehen war, mit seinem Bildnis prägen ließ. Als Meister dieser Münze galt lange Francia bis Malaguzzi-Valeri nachwies, daß sie wahrscheinlich von Antonio Magnani herrührt.[1]

[1] Siehe Malaguzzi-Valeri, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 297, derselbe Rivista Italiana di Numismatica, anno X. pag. 466 ff., 478 f.; die Münze abgebildet ebendort XII, p. 205. — Ueber die Persönlichkeit des Antonio Magnani hat Malaguzzi-Valeri nicht völlige Klarheit geschaffen. Der Antonio Magnani, welcher 1477 Münzmeister von Reggio war, soll 1486 gestorben sein (siehe Malaguzzi-Valeri, La Zecca di Reggio Emilia, Rivista Italiana di Numismatica, Vol. VII, p. 183 ff.)

Stilistisch aber ist eine unverkennbare Verwandtschaft des Reliefs mit Onofris Arbeiten wahrnehmbar. Wir möchten unter Erwägung dieser Umstände annehmen, daß ein junger Künstler von 18 Jahren mit Namen Antonio Bal(. . .) nach der Münze Giovannis II. Bentivoglio dies Relief in der Werkstatt des Onofri gefertigt hat.

Im Louvre befindet sich eine Büste der hl. Caterina von Siena (Taf. XV, 2) in Terrakotta; sie gilt dort als florentinische Arbeit und neuerdings ist sie als Werk des Francesco Laurana ausgegeben worden.[1] Die Heilige ist bis zum Gürtel dargestellt, beide Arme sind in der Komposition enthalten. Der Kopf ist leicht seitwärts geneigt; der Nonnenschleier umgibt das volle weiche Gesicht. Die Hände halten ein paar Blüten und ein Buch. Die weiche Fülle des Antlitzes und der weiche Mund bringen im Gesamtcharakter die Büste der Madonna des Servi-Altars sehr nahe. Die schweren ohne rechtes Leben gebildeten Hände, deren Finger sich von der Masse des Ganzen nicht loslösen können, finden wir in genau derselben Form und mit sehr ähnlichem Bewegungsmotiv bei der Madonna und dem hl. Lorenzo des Servi-Altars wieder. In der Gewandbehandlung wiederum lassen sich Analogien mit der bezeichneten Beweinung in S. Petronio feststellen. So kehrt die Wellung des Kopftuches der Büste auch bei der vom Beschauer gesehen an dritter Stelle befindlichen weiblichen Figur wieder. Das auf solcher guter Basis dem Onofri zuzuschreibende Werk ist wiederum ein Stück von ansehnlicher Höhe der künstlerischen Leistung und geeignet seine Einschätzung zu heben.

Die sogenannte Büste Karls VIII. im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. XV, 1) ist stets ein Sorgenkind der stilkritischen Forschung gewesen. Es hat eine Zeit gegeben, wo man sich mit dem Namen Andreas della Robbia aushalf. Als letzter hat sich Reymond mit ihr beschäftigt und die ganz unbegreifliche Bestimmung auf Antonio Pollaiuolo vorgeschlagen.[2] Obwohl sie von keiner Seite ernst genommen

---

Er hieß Antonio di Marco. 1472 erhält ein Antonio di Battista Magnani die Münze von Bologna (siehe derselbe, a. o. O., Vol. X, p. 469); dieser dürfte wegen der Verschiedenheit des väterlichen Namens also wohl doch ein anderer sein, als der Münzmeister aus Reggio. Im Jahre 1498 pachtet alsdann die Zeche von Bologna wieder ein Antonio Magnani (den Vatersnamen teilt Malaguzzi-Valeri nicht mit); dieser kann aber nicht derjenige aus Reggio sein, wie Malaguzzi-Valeri (Rivista Italiana di Numismatica, Anno X, p. 480) meint, da derjenige aus Reggio bereits 1486 gestorben ist, wie Malaguzzi-Valeri selber mitteilt (Rivista Italiana di Numismatica, Anno VII, p. 183 f.). — Die beiden als Münzpächter in Bologna 1472 und 1498 genannten Männer mit Namen Antonio Magnani dürften aber auch nicht dieselbe Person sein; denn es wurden die Münzen nicht jungen Leuten anvertraut, und als solchen müßte man den Antonio Magnani von 1472 annehmen, wenn er 1498 nach 26 Jahren wiederum eine Reihe von Jahren die Münze hätte leiten sollen.

[1] Siehe Burger, Francesco Laurana, S. 167.

[2] Reymond, Bulletin Archeologique, 1895. — Gegen die Zuschreibung an Pollaiuolo polemisiert Maud Cruttwell, Antonio Pollaiuolo, London 1907, S. 186 ff. Sie ist geneigt, die Büste als Fälschung des bekannten Bastianini anzusehen, da sie mit dem «mysterious work» nichts anzufangen weiß.

worden ist, müssen wir uns doch mit ihr beschäftigen, weil sie uns Gelegenheit gibt zwei methodische Fragen kurz zu streifen.

Der Gedankengang Reymonds ist folgender: Auf Grund der Aehnlichkeit mit der Medaille im Museo Nazionale zu Florenz wäre festzustellen, daß die Büste Karl VIII. darstellt; sie muß bei seinem Zuge nach Italien 1494 gemacht sein; der einzige Künstler, der damals in Florenz lebte, und dem man sie zutrauen kann, ist Pollaiuolo. — Hierin stecken zwei methodische Fehler. Der erste, der übrigens fortwährend begangen wird, besteht darin, daß eine Personenbestimmung, die auf Aehnlichkeit, nicht auf einwandfreier, inschriftlicher oder dokumentarischer Belegung beruht, in den Beweis für eine Künstlerbestimmung hereinbezogen ist. Ein solches Verfahren ist unzulässig; alle Porträtbestimmungen auf Grund von Aehnlichkeiten geben sehr viel Raum für individuelle Anschauung und haben den logischen Charakter einer Wahrscheinlichkeit nicht aber den einer Gewißheit. Sie können darum nicht als Beweis dienen, weil sie selber nicht bewiesen sind. Wo bei Porträts der Dargestellte und der Künstler unbekannt sind, müssen für beide getrennte Beweise geführt werden, ohne daß das Ergebnis der einen für die Führung des zweiten herangezogen werden darf.[1]

Der zweite methodische Fehler ist die Anwendung des Prinzipes der Ausschließung auf Künstlerbestimmungen. Dieses Verfahren ist nach den Grundsätzen der Logik nur anwendbar, wo alle auszuschließenden Faktoren bekannt sind, ein Fall der in der Kunstgeschichte niemals eintritt. Reymond hätte, wenn er es anwenden wollte, erst alle anderen Länder als Italien, alle anderen Jahre als das Jahr 1494 und alle anderen Künstler als Pollaiuolo durch selbständige Beweise ausschließen müssen. Nehmen wir an er hätte die ersten beiden Beweisreihen geliefert, so blieb noch immer notwendig, alle 1494 in Italien lebenden Künstler kritisch auszuschließen, welches neben anderen Gründen auch durch den Umstand vereitelt wird, daß wir bestimmt von einer Reihe damals lebender Künstler überhaupt keine Kenntnis haben, von anderen wohl den Namen kennen aber keine Werke.

Da wir nun einmal bei der Erörterung von allgemeinen Grundsätzen sind, so sei hier die prinzipielle Forderung aufgestellt, daß bei der Publizierung von Büsten stets Vorder- und Seitenansicht abgebildet

---

[1] Dieser Grundsatz ist dem Verfasser erst lange nach dem Abschluß der ersten Arbeit klar geworden, und die Art der Beweisführung für den Meister der Bronzebüste des Bargello und des Terrakottakopfes widersprechen ihm. Darum sei hier nachträglich ausgesprochen, daß bei beiden Werken die stilkritische Einschätzung bestehen bleibt, auch wenn die Bestimmung der Dargestellten als Caterina Sforza als hinfällig angesehen werden könnte.

werden. Photographien sagen über Plastiken viel weniger aus als über Malereien, zunächst aus dem Grunde, weil Photographien nach einem Bilde eine Flächengestaltung in einer Fläche wiedergeben, die Photographie nach der Plastik aber eine Raumgestaltung auf eine Fläche bringt, also keine Abbildung sondern eine Projektion ist, mit den entsprechenden Fehlern in den Maßen. Was die Photographie für die Malerei ist, das ist für die Plastik der Gipsabguß. Nur dieser kann von technischen Eigentümlichkeiten des Originals gute Vorstellungen vermitteln und beim Studium zuverlässige Dienste leisten. Die Photographie der Plastik ist dafür aber unzulänglich; bei dem Relief gibt sie wenigstens die Komposition voll wieder, aber die Tiefe des Reliefs und die Art der stärkeren oder schwächeren Ablösung der Gestalten vom Hintergrunde werden nur sehr undeutlich mitgeteilt. Freiplastik gar kann von der Photographie überhaupt als Komposition nicht ganz zur Anschauung gebracht werden, weil sie nur eine Ansicht bietet, während nur die Folge der Ansichten völlig ein plastisches Werk erfassen lassen. Aus praktischen Gründen ist nun die Häufung vieler Photographien einer Plastik nicht zu erreichen und aus wissenschaftlichen nicht zu wünschen, weil sie vielleicht die Meinung hervorrufen könnte, daß durch die Kenntnisnahme von sagen wir zehn Ansichten das plastische Werk selbst kennen zu lernen sei, was aber ein verhängnisvoller Irrtum ist: denn wie gesagt, das Ineinandergleiten der Ansichtenfolge ist es, welches ein plastisches Werk in der Vorstellung des Menschen als Kunstwerk wiedererstehen läßt und dadurch dem wissenschaftlichen Erkenntnisbereich des einzelnen Forschers einverleibt.

Auch eine Büste ist natürlich völlig restlos nur vor dem Original zu erfassen; zwei Ansichten haben aber regelmäßig ein spezielles Interesse für den Kritiker: die für den Beschauer berechnete Hauptansicht, welche meist die Vorderansicht ist, und die Profilansicht. Die erstere ist bisher meist nur allein abgebildet worden: gerade die Profilansicht bietet aber für die stilkritische Untersuchung des Werkes die vortrefflichsten Merkmale, von denen eines überhaupt das ausschlaggebende ist. Die Bildung des Mundwinkels, des Nasenansatzes, des Augenwinkels werden in der Profilansicht deutlich, die Hereinsetzung des Auges in den Schädel im Verhältnis zum Stirnbein ist ein Zeichen des Grades der Anatomiebeherrschung: alles Dinge die für die Bestimmung des Meisters wichtig sind. Ein Merkmal allererster Bedeutung für die Bestimmung einer Büste bringt die Profilansicht aber dadurch bei, daß sie die tektonische Inbeziehungsetzung von Kopf, Hals und Oberkörper, die Haltung der Büste klar macht. Diese Beziehung ist meines Erachtens die wichtigste künstlerische Leistung

in einer Büste und in ihr kommt die Potenz des Künstlers sowohl, als die künstlerische Reife und Unreife einer Zeit und selbst ihr allgemeines ethisches und kulturelles Ideal zum Ausdruck. Es ist hier nicht die Stelle, einen ausführlichen Beweis hierfür anzutreten und für den, der sich eine römische Kaiserbüste, die Büste der Sigilgaita, die des sogenannten jungen Gattamalata von Donatello, die weibliche Büste von Jörg Sürlin d. Ae., die des Brutus von Michelangelo, die Büste Colberts von Desjardins, die Napoleon-Büste von Canova und etwa die Menzel-Büste von Begas, jene Beziehung analysierend vor Augen führt, bedarf es kaum eines Beweises.

Um zu unserer Büste zurückzukehren: Für die Frage, ob sie Karl VIII. darstellt, können wir eine Reihe von Medaillen des Königs (Taf. XVI, 2, 3, 4) heranziehen, welche wir alle nach den Exemplaren des Berliner Münzkabinetts reproduzieren. Es sind Werke italienischen Ursprungs; ihre weitere kunsthistorische Feststellung sei hier übergangen.[1] Das schöne große Stück mit dem Reverse der Viktoria und die kleinere mit dem Herkules-Revers weisen untereinander in ihren Porträtdarstellungen große Verwandtschaft in den Zügen Karls VIII. auf. Vergleicht man nun die Profilansicht der Büste (Taf. XVI, 1) mit diesen beiden Medaillen, so ergibt sich, daß (neben einer gewissen Gleichheit in einem Punkte) in den Zügen sonst nur Differenzen vorhanden sind. Jene Gleichheit liegt in der Profillinie der Nase; und doch sind die Nasen verschieden: dick und gurkig bei den Medaillen, dünn und nervös bei der Büste. Ein solcher Gegensatz ist dann überhaupt in den Zügen der Medaille und der Büste durchgängig. Wulstige sinnliche Lippen bei den Medaillen, zusammengekniffene, dekadente Lippen bei der Büste, starke Backenknochen bei der Medaille, Schmalheit der Partie bei der Büste. Markant ist der Unterschied in der Länge der Oberlippe; so kurz ist sie, daß ihr Wulst fast die Nase berührt, bei der kleineren Medaille und sehr lang bei der Büste. Sieht man beide Porträts auf ihren geistigen Gesamthabitus an, so kommt man bei Karl VIII. auf den beiden Medaillen zu einem plumpen sinnlich erregten Typus, bei der Büste aber auf einen verfeinerten, wenn auch unbedeutenden, physisch schwachen Organismus. Existierten nur diese beiden Medaillen so wäre ohne weiteres abzulehnen, daß die Büste des Bargello Karl VIII. darstellt; doch wird die dritte Medaille (Taf. XVI, 4), die sich ebenfalls in Berlin befindet, und worin der Typus des Königs mit der Büste Verwandtschaft zeigt, diese Ablehnung weniger bestimmt aussprechen lassen.

---

[1] Die Konfusion, welche Armand (Les Médailleurs italiens, Vol. I, S. 89, 105, II, 84, III, 13, 22 ff., 33) mit Hilfe Milanesis angestellt hat, ist von Bode (im «Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen», Bd. XXV) in seinem Aufsatz über den «Florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli» aufgeklärt worden.

Ganz anders wiederum, wie auf diesen Medaillen treten uns die Züge Karls VIII. auf einer Miniatur seines eigenen Livre d'heures, das sich in der National-Bibliothek in Madrid[1] befindet entgegen: der König ist darauf knieend im Gebet dargestellt. Hinter ihm steht Karl der Gr. den Reichsapfel in der Hand tragend. Die Züge Karls VIII. auf dieser Miniatur weichen nun sowohl von der Medaille, wie von der Büste dadurch ab, daß die Nase nicht eine gebogene, sondern eine gekurvte Form hat. Wäre dies das einzige Porträt Karls und die Medaillen nicht mit seinem Namen bezeichnet, so wäre es ganz ausgeschlossen, deren Porträt-Darstellungen richtig zu erkennen. Angesichts der Feststellung von drei verschiedenen Typen in der Reihe der bezeichneten Porträts Karls VIII., dürfte es als unzulässig zu erachten sein, mit Bestimmtheit von der Büste behaupten zu wollen, daß sie Karl VIII. darstellt oder nicht. Ich für meinen Teil neige der Ueberzeugung zu, daß die Büste ihn nicht darstellt, weil gerade die beiden künstlerisch am höchsten stehenden Medaillen von den Zügen der Büste abweichen.[2] Das Alter des in der Bargello-Büste Dargestellten kann auch nicht gut auf Karl VIII. passen, da dieser 1498 bei seinem Tode noch nicht 28 Jahre zählte.

Das eigentümliche charakteristische Barett der Büste ist eine Kopfbedeckung, die uns auf einer Reihe von Medaillen auf Persönlichkeiten des nord-östlichen Italiens wiederbegegnet. Als solche sind zu nennen die Medaille des Dichters Niccolò Lelio Cosmico (Museo Bottacin, Padua), des Alfonso I. von Este (Fabriczy, Fig. 28), des Ercole Bentivoglio (Armand, Vol. II, S. 66, Nr. 24), des Giovanni II. Bentivoglio (Fabriczy, Fig. 72), des Pietro Grimani (Fabriczy, Fig. 55); das Barett ist weitverbreitete Zeittracht gewesen. Auf der letztgenannten Medaille ist die Krempe vorne genau so wie an der Büste des Bargello durch ein Band zusammengehalten. Das Schmuckstück an dem Barett der Büste, aus einer Perle und einem Kreuz bestehend, braucht seiner Form nach nicht als Symbol der Herrschaft gedeutet zu werden, da es den vorkommenden Ausbildungen als Symbol nicht entspricht, und zwingt darum auch nicht den Dargestellten unter den Fürsten zu suchen. Wie dem auch sei, mag die Büste trotz der Verschiedenheit der Züge im Vergleich zu den Medaillen

---

[1] Gazette des Beaux Arts, 1893 Vol. I, p. 43.

[2] In der Sammlung des Castello Sforzesco zu Mailand befindet sich ein Relief mit dem Profilporträt Karls VIII. und der Inschrift: CAROLVS OCTAVVS FRANCORVM REX. Die Art der Anbringung der Inschrift, die Nachlässigkeit ihrer Behandlung, die Ornamente aus Eicheln und Eichblättern, die lockere, unbestimmte Behandlung des Gesichts, die unstilisierten Falten und Runzeln an Hals, Kinn und Stirn, die Aufrauhung des Grundes der Inschrift, der Mangel jedweder Patina, die mißverstandene Wiedergabe des sonst bei ihm angetroffenen Baretts zeigen, daß es sich um eine moderne Fälschung handelt. — Auf Granaccis Einzug Karls VIII. in Florenz, welcher sich in der Brera befindet, ist Karl bartlos dargestellt.

doch Karl VIII. darstellen oder eine Persönlichkeit aus den Gegenden zwischen Bologna und Venedig, worauf das dortige Vorkommen ihres Baretts bringen könnte, als Ausgangspunkt für die Bestimmung der Büste darf nach dem oben dargelegten Grundsatz, daß die Personalbestimmung nicht als Prämisse in den Beweis für den Künstler eingestellt werden kann, weder die eine noch die andere Annahme dienen.

Inmitten der florentiner Büsten im Museo Nazionale zu Florenz macht die Büste Karls VIII. einen fremden Eindruck. Man hätte eigentlich stets sehen müssen, daß sie nicht in diese Gesellschaft hereingehörte. Unflorentinisch ganz und gar ist die Haltung der Büste: Wo bei einer florentinischen Büste findet man den Kopf so energielos vorhängen? Wo sieht man ihn anders als stolz in den Nacken gezogen? Höchstens Alter beugt ihn leicht. Kompositionell bedingt die florentiner Büstenhaltung ein straffes tektonisches Emporführen der Linien, bei unserer Büste aber geht die Richtung der Komposition nach vorne: der Kopf hängt und wird nicht getragen. Andererseits ist eine gewisse Art größerer Freiheit in der Haltung durch diesen schlafferen Aufbau hervorgerufen und diese Freiheit ist es, welche einen in der Tonarbeit geschulten Bildner verrät im Gegensatz zur Marmisten-Art der Florentiner. Die einzelnen Formen sind nicht gründlich in ihrem anatomischen Innenbau durchdacht, weichen in ihrer Allgemeinheit vom zeichnerischen Streben der florentiner Bildhauer nach Klarheit ebenfalls ab. Der Tonmodelleur ist dann fernerhin in der Behandlung sonstiger Einzelheiten erkennbar, vor allem zeigt das Haar an, wie der Künstler gewohnt war, es durch den Strich des Modellierholzes im nassen Ton zu bilden. Die weiche flockige Wirkung des Pelzes, die leichte Markierung des Bartes sind weitere Zeichen eines am Ton geschulten Raffinements. Absichten und Leistungen solcher Art finden wir gerade in Bologna wieder. Bologna wird ferner auch durch die Tracht des Dargestellten nahegelegt, denn auf einer Reihe von bologneser Büsten und Medaillen kommt eine ähnliche Tracht vor.

Was wir hier zur Charakterisierung des Meisters der Büste ausführten, trifft nun vollkommen auf die sonstigen Werke Onofris zu; halten wir uns an die kleineren Merkmale seines persönlichen Stiles, so finden wir, daß die fettig klebrige Beschaffenheit und die strichige Behandlung des Haares bei der Büste des Beroaldo, dem Bentivoglio-Relief, der Caterina Sforza-Büste und dem Engelkopfe vom Servi-Altar genau so wiederkehren wie bei der Büste Karls VIII.; die Formung der Augen und des Mundes, die weiche Behandlung der Wangenpartie wiederum ist der Büste mit der Madonna und den Heiligen des Servi-Altars und der Nonnenbüste des Louvre gemeinsam. Wir können also aus Gründen

der generellen künstlerischen Tendenz sowohl als auch aus solchen der speziellen Stilanalyse die Büste des Bargello als Werk des Meisters ansehen.

Der Bargello-Büste steht nun ein Kopf der Münchner Glyptothek (Taf. XVII, 3) sehr nahe ; es ist eine leider sehr stark ergänzte Terrakottabüste eines Knaben. Es spricht aus ihr wieder jene lyrisch-elegische Stimmung, die der Jünglingsbüste, der Pariser Nonnenbüste und überhaupt der Kunst Onofris innewohnt. Was die stilkritische Wertung des Werkes anlangt, so ist die völlige Identität des dünnen mit spitzigen Mundwinkeln verlaufenden Mundes, die auffälligen nach beiden Seiten im gleichen Winkel sich schließenden Augenöffnungen, das strähnig fettig hängende Haar und seine Strichbildung beim Knabenkopfe und der Bargello-Büste so offensichtig, daß über die Zusammengehörigkeit beider Werke keine Zweifel obwalten können. Andererseits läßt die weiche Vollwangigkeit der Knabenbüste mit anderen, wie uns scheint, sicher dem Onofri zugehörigen Werken, namentlich mit der Hainauer-Büste, die Augenform mit der Louvre-Büste überzeugende Vergleiche zu, die auch von dieser Seite her den Münchner Kopf als Onofris Werk zu bestimmen gestatten. Auf solche Weise wird seine Erweisung als Onofris Arbeit wiederum ein Beweis für die Zugehörigkeit der Bargello-Büste zur Reihe der Werke des Meisters.

Das Grabmal des Rechtsgelehrten Pietro Canonici (Taf. XVII, 1), welcher im Jahre 1502 gestorben ist, kam aus S. Martino nach dem Museo Civico. Es gilt als Werk des Vincenzo Onofri, wohl mit Unrecht. Wenngleich die archaische Komposition vielleicht einige Gebundenheit in der Anordnung der Gestalten und der Gewandbehandlung erklärt, so widerspricht doch die durchweg sichtbare Unbeholfenheit der Arbeit dem großen technischen Geschick unseres Meisters. Analogien zwischen diesem Werke und beglaubigten Arbeiten Onofris lassen sich nicht auffinden.

Jene Büste von wundervoll erhabenem Ernst, welche das Berliner Museum zu besitzen das Glück hat (Taf. XVIII, 1) und welche in der Wissenschaft mit Vorbehalt dem Francia gegeben wird, hat der Verfasser früher ebenfalls dem Vincenzo Onofri zuschreiben wollen, zuviel Gewicht legend auf kleine Stilanalogien und zu wenig auf den Gesamthabitus der Büste. Dieser nun, streng und ernst im Ausdruck, hart in der Form, starr und straff im Aufbau und wohl auch noch etwas befangen und steif in der Bewegung läßt auf einen weniger leicht schaffenden Künstler von herberem Charakter schließen als Onofri es war. Zeitlich wird man die Büste einem reinen Quattrocentomeister zuweisen müssen, nicht aber

einem, welcher der Uebergangszeit zum Cinquecento angehört. Die Momente, welche dazu geführt haben, den Namen Francias mit ihr in Verbindung zu bringen, sind schließlich viel zu vager Natur, als daß man sie für beweisend ansehen kann. In größere Nähe zum wirklichen Meister der Büste dürften wir aber kommen, wenn wir sie mit dem Reitergrabrelief des Annibale Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore zu Bologna (Taf. XVIII, 2) vergleichen. Die sehr scharfe Zeichnung des Gesichts, namentlich beim Munde, bei den Mundwinkeln und der tiefen Falte, welche von der Nase sich niederzieht, die energische Teilung der Oberlippe, der ruhig starre Ausdruck der Augen, die starke Vorarbeitung der Augendecken sind Dinge, die im einzelnen die Zusammengehörigkeit der Berliner Büste und des Bentivoglio-Reliefs dartun mögen. Dies Grabrelief ist nun wohl 1458 datiert aber sein Autor ist unbekannt. Die Bestimmung auf Niccolò dell' Arca ist zwar allgemein angenommen, wir dürfen uns aber nicht verhehlen, daß sie noch nicht bewiesen ist. Niccolò soll 1414, vielleicht auch später in Bari geboren sein; 1478 verheiratet er sich in Bologna. Die Beweinung in S. Maria della Vita, welche seine Namensinschrift trägt, ist urkundlich 1463 zu datieren.[1] Das Bentivoglio-Relief liegt gegen dieses Werk also nur fünf Jahre zurück. Chronologische Gründe lassen die Autorschaft Niccolòs also wohl zu. Eine stilistische Vergleichung der Beweinung und des Reiterreliefs ist durch die dicke Ueberschmierung der Beweinung mit Oelfarben sehr erschwert. Der Eindruck wird aber nicht ausbleiben, daß der Meister der Beweinung seiner künstlerischen Potenz nach sehr wohl auch der Autor des Bentivoglio-Grabreliefs sein kann. Mit diesem würde dann auch die Büste des Berliner Museums dem Werke des Niccolò da Puglia detto dall' Arca einzuverleihen sein. Ihre Datierung dürfte nicht weit von der Zeit des Bentivoglio-Reliefs anzusetzen sein, da Niccolò in seinen späteren Werken, wie z. B. in der Madonna vom Palazzo Pubblico zu Bologna aus dem Jahre 1478 zu einer weicheren Formengebung gelangt.

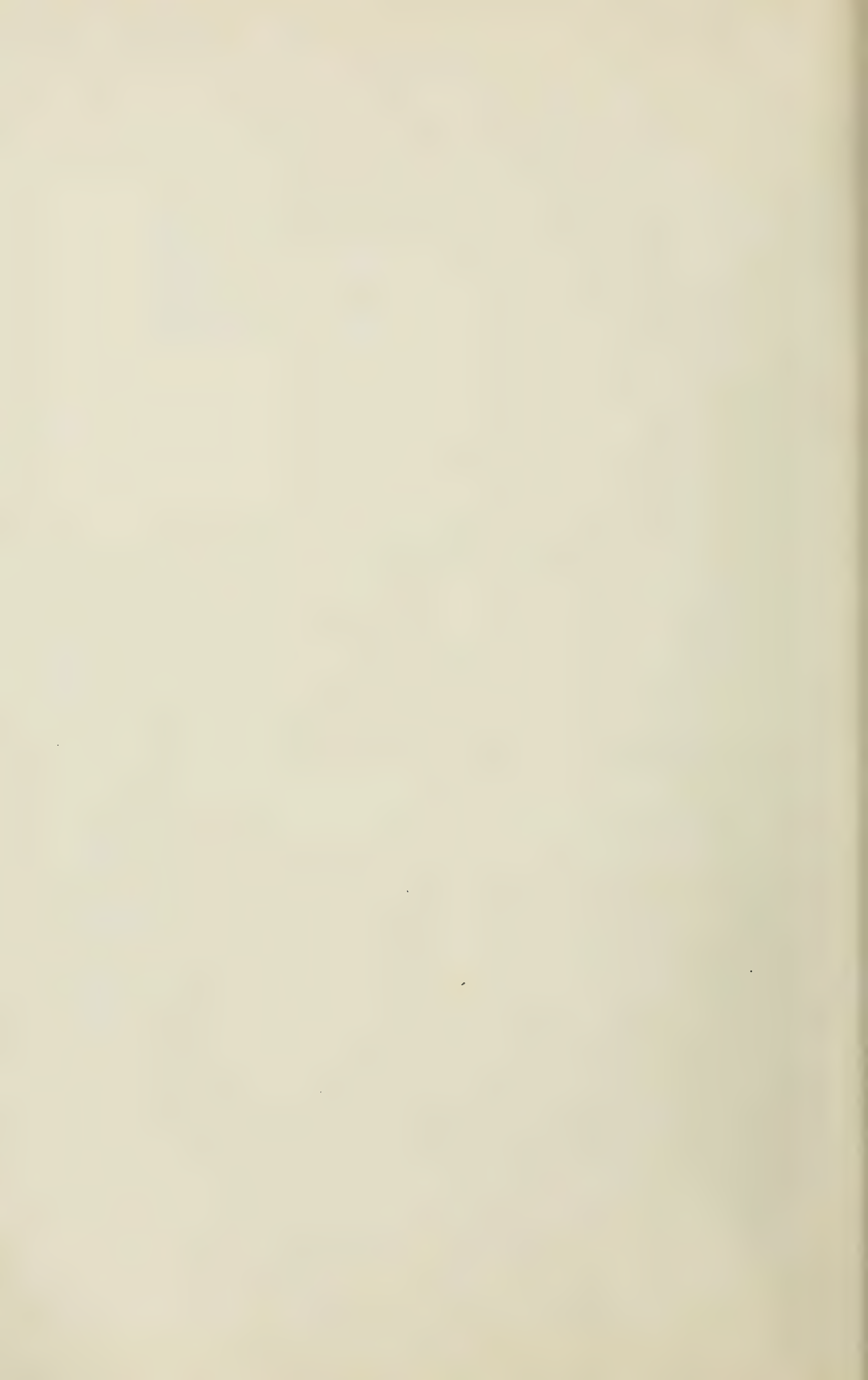
Ist das Bentivoglio-Relief wirklich von Niccolò dall' Arca, so kann es uns als ein neuer Beleg für das Verhältnis von Lehrer und Schüler, das wir zwischen ihm und Onofri feststellten, dadurch dienen, daß wir eine ganz ähnliche Aufpunzung der Fläche, welche die Metallarbeit des Panzers wiedergeben soll, sowohl bei dem Bentivoglio-Relief als auch bei der Hainauer-Büste wahrzunehmen haben.

---

[1] Malaguzzi-Valeri im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 284 ff. handelt über den Meister.

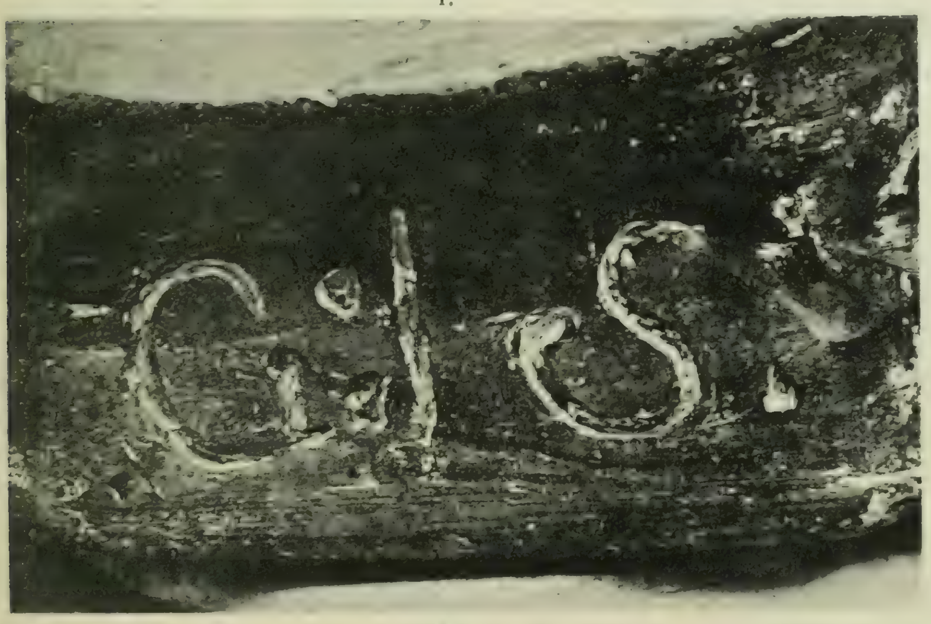
Es war nicht die Absicht gewesen hier die Persönlichkeit des Bildhauers Vincenzo Onofri in vollem Zusammenhange der zeitgenössischen bolognesischen Kunst darzustellen; es sind darum auch Fragen, welche zu allzu breitem Eindringen in das ganze Gebiet führen müßten, mit Vorbehalt ausgeschieden worden und allein die Aufgabe zu lösen versucht einige Werke kritisch zu untersuchen, welche mit hohem Grad von Wahrscheinlichkeit als dem Meister zugehörig anzusehen sind, um so seine interessante und bedeutsame künstlerische Persönlichkeit überhaupt erst einmal zu umreißen.

TAFELN.



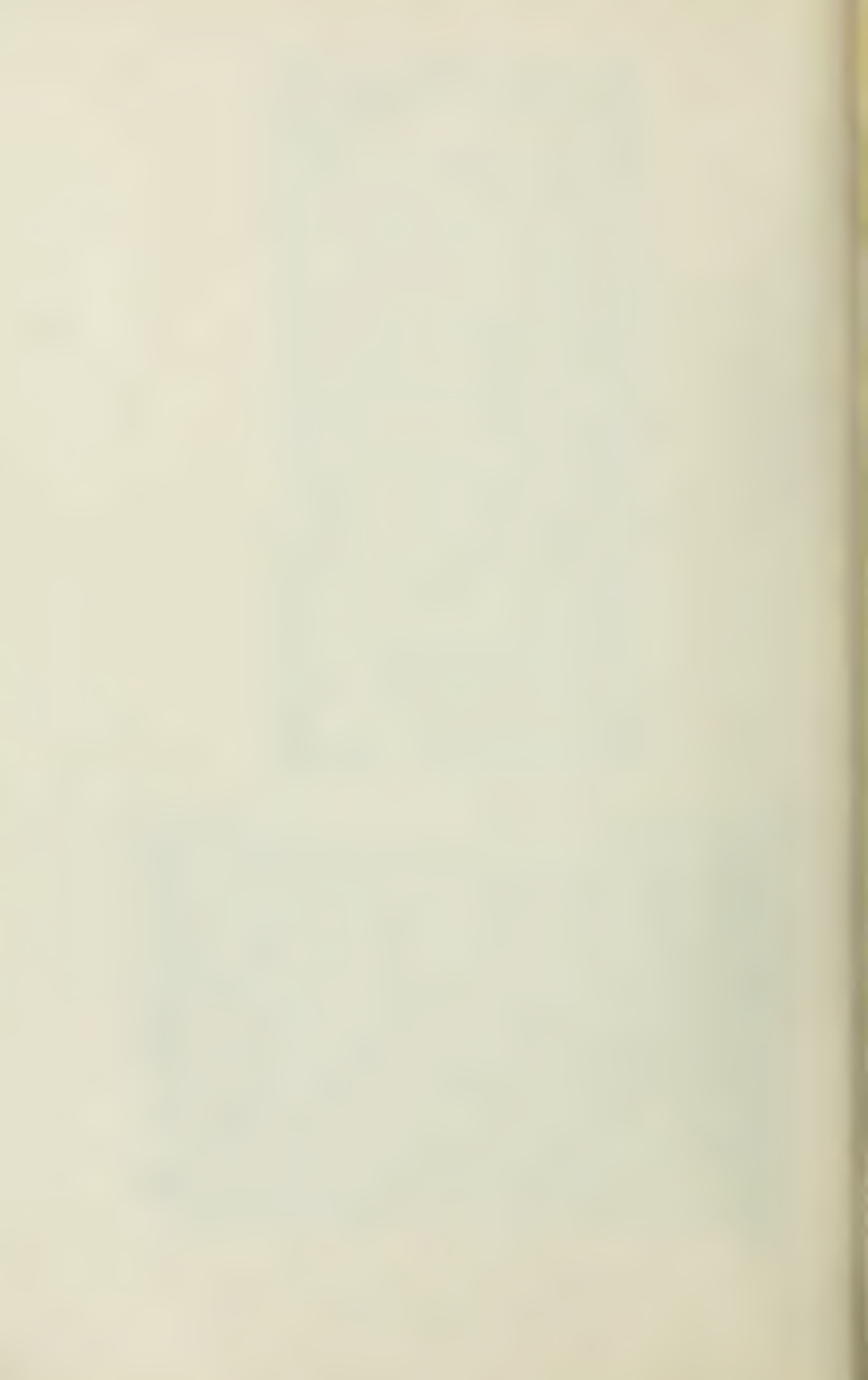


1.



2.

1. Terrakotta-Kopf der Caterina Sforza von Vincenzo Onofri. Florenz, Privatbesitz. — 2. Inschrift der Büste in natürlicher Größe.



Taf. II.



1. 2. 3. 4. 5.

Medaillen der Caterina Sforza. — 1. von Niccolò Forzore. Florenz, Museo Nazionale. — 2. von demselben, Berlin, Münzkabinett. — 3. von Lysippus. London, South Kensington-Museum. — von Antico. Wien, K. Münzkabinett. — 5. von demselben. Parma, Museum.



1.



2.



3.

1. Porträt der Caterina Sforza von Piero di Cosimo. Altenburg, Museum. — 2. Terrakotta-Kopf der Caterina Sforza, Profilansicht. Florenz, Privatbesitz. — 3. Vergrößertes Porträt von der Medaille der Caterina Sforza.

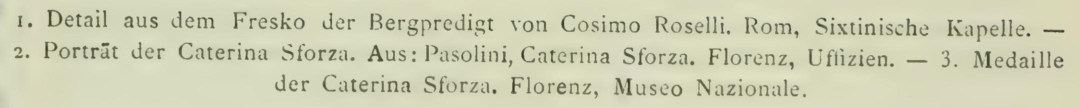


1.



2.

3



1. Detail aus dem Fresko der Bergpredigt von Cosimo Roselli. Rom, Sixtinische Kapelle. — 2. Porträt der Caterina Sforza. Aus: Pasolini, Caterina Sforza. Florenz, Uffizien. — 3. Medaille der Caterina Sforza. Florenz, Museo Nazionale.



1.



2.

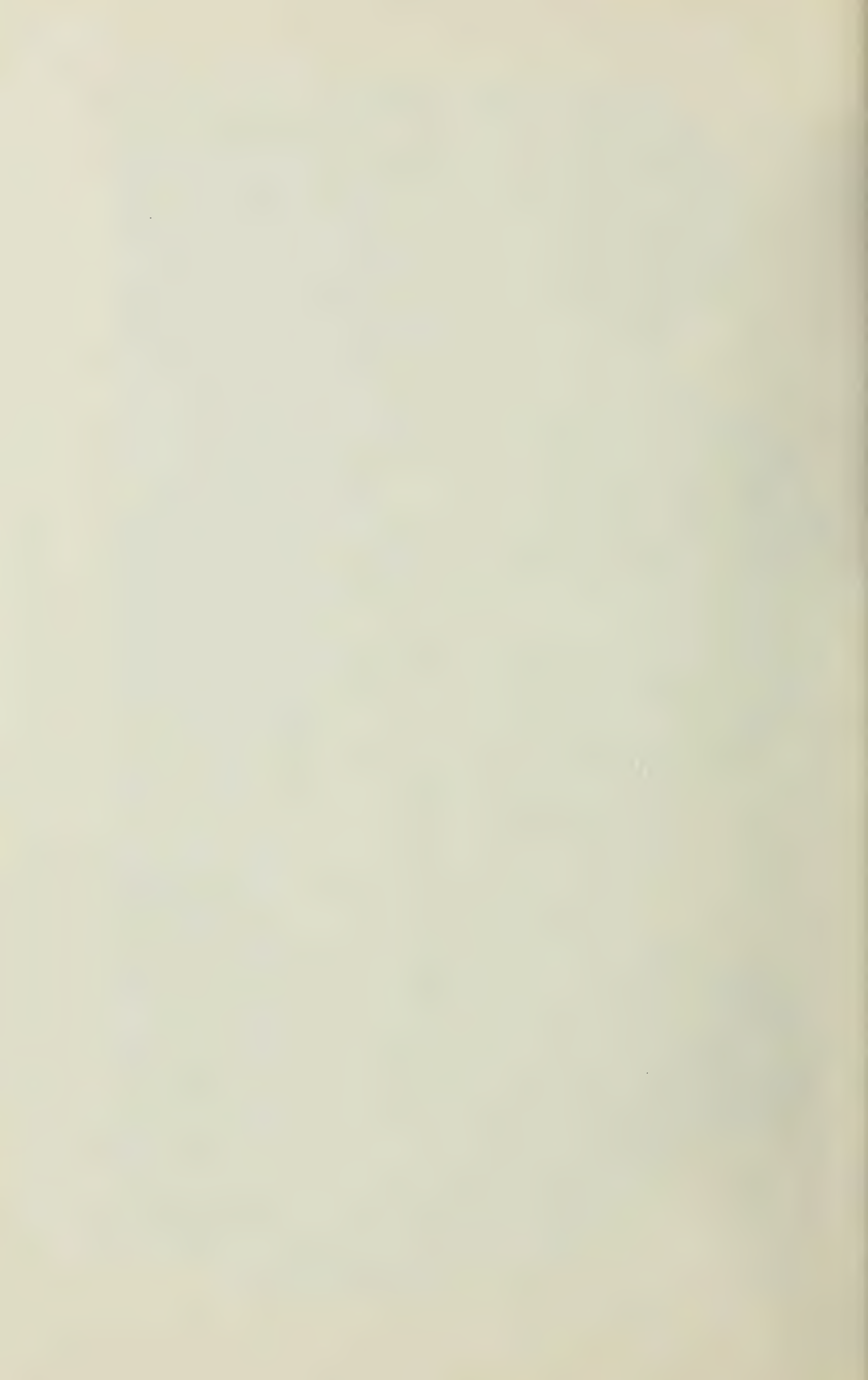


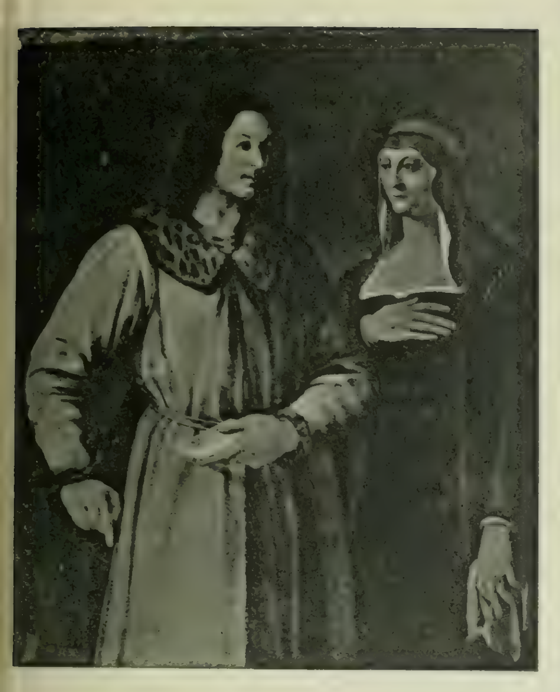
3.

1. Porträt der Caterina Sforza von Vasari. Florenz, Palazzo Vecchio. — 2. Bronzebüste der Caterina Sforza von einem unbekanten Meister. Florenz, Museo Nazionale. — 3. Kupferstich-Porträt der Caterina Sforza von 1761. Aus: Pasolini, Caterina Sforza.



1. Bronzebüste der Caterina Sforza von einem unbekannten Meister. Florenz, Museo Nazionale. — 2. Revers der Medaillen von Niccolò Forzore. Taf. II. 1 u. 2. — 3. Revers der Medaille von Antico. Taf. II. 4. — 5. Revers der Medaille von Lysippus. Taf. II. 3. — 6. Revers der Medaille von Antico. Taf. II. 5.





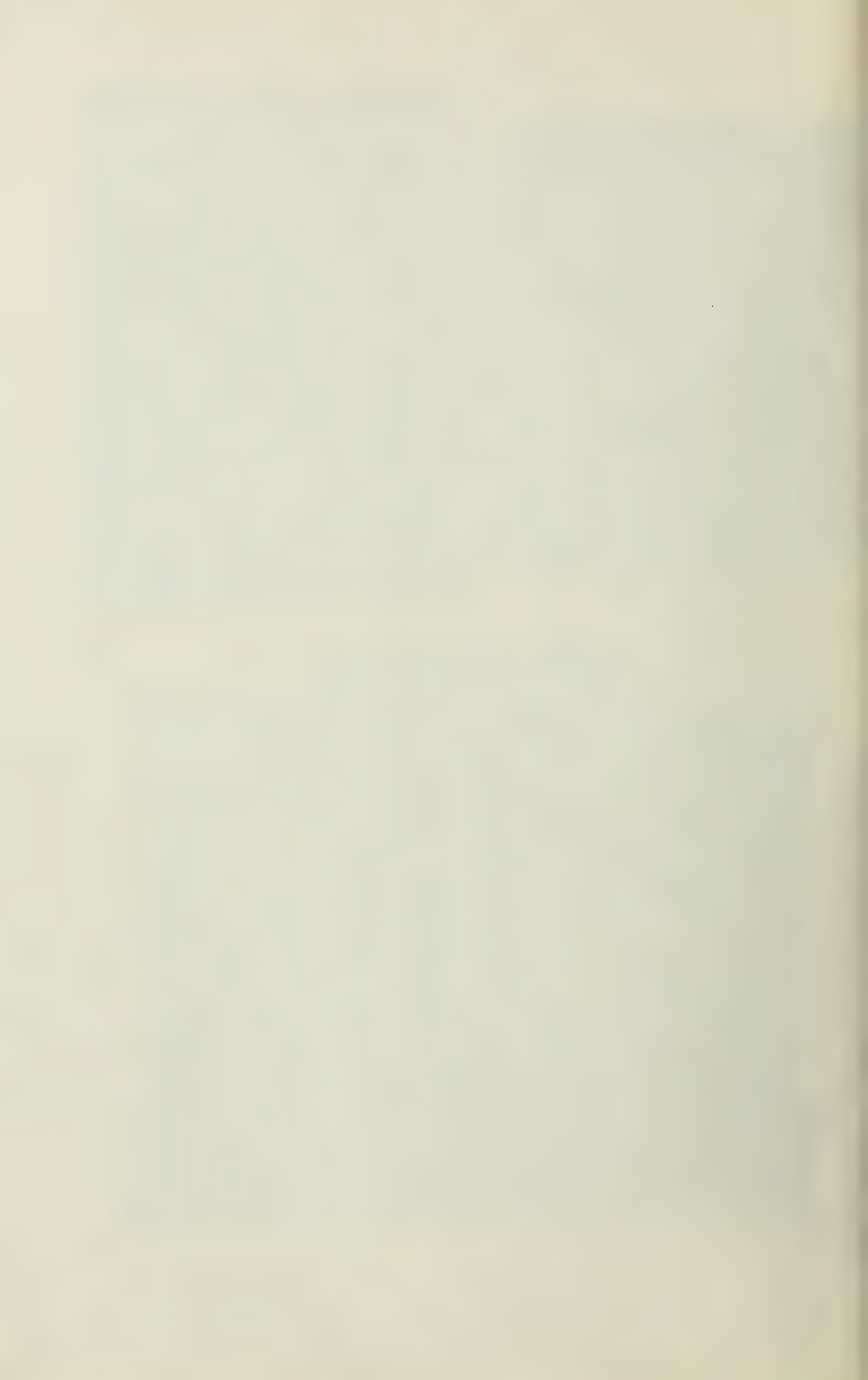
1.



2.

3.

1. Doppelbildnis der Caterina Sforza und ihres dritten Gatten Giovanni Medici. Aus: Pasolini, Caterina Sforza. Florenz, Uffizien. — 2. Porträt der Caterina Sforza. Wien, Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. — 3. Altar von Marco Palmezzano. Forlì, S. Biagio e Girolamo.



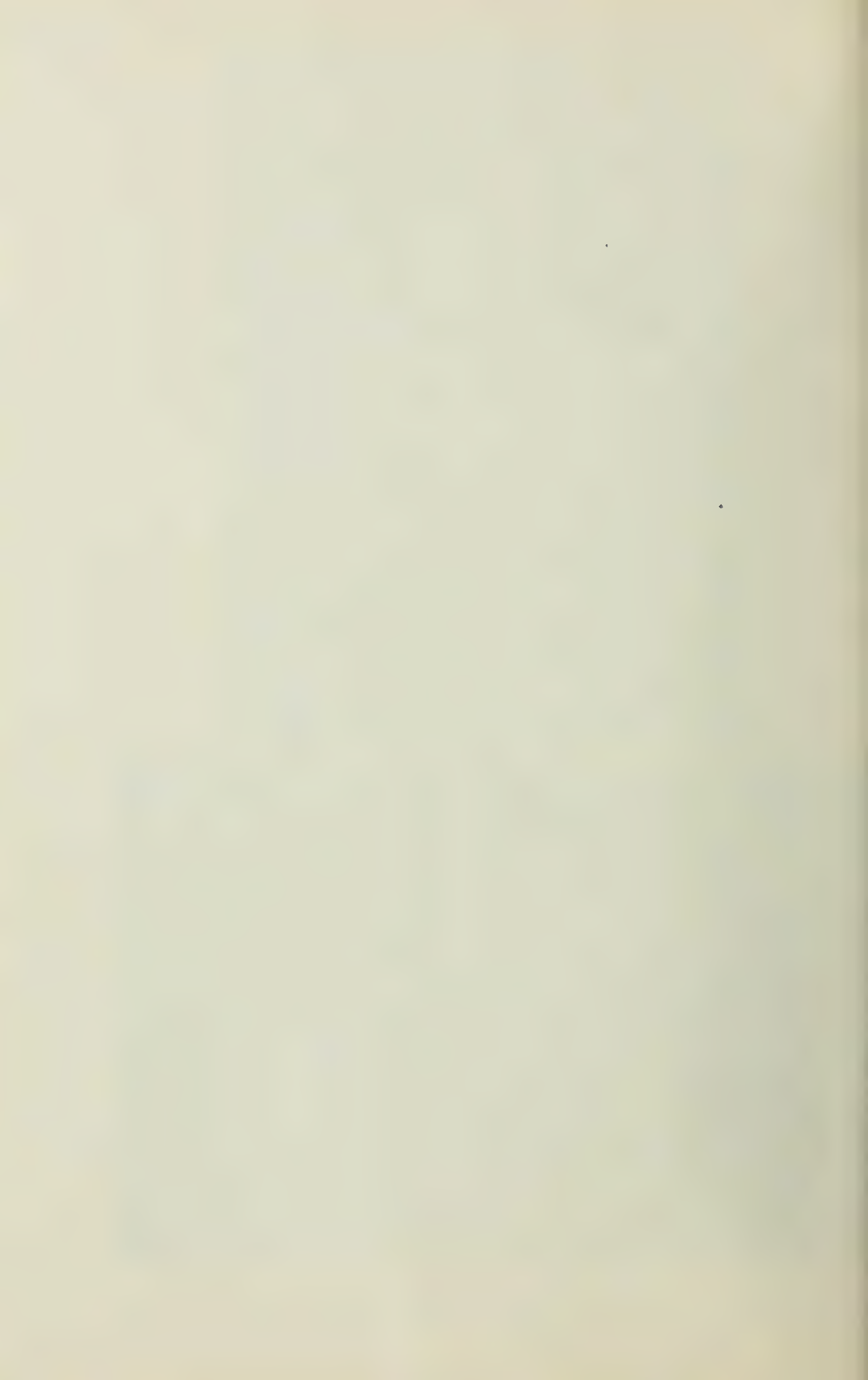


1.



2.

1. Mädchenbildnis von Lorenzo di Credi. Forlì, Pinacoteca Communale. — 2. Fresko von Melozzo da Forlì. S. Biagio e Girolamo.



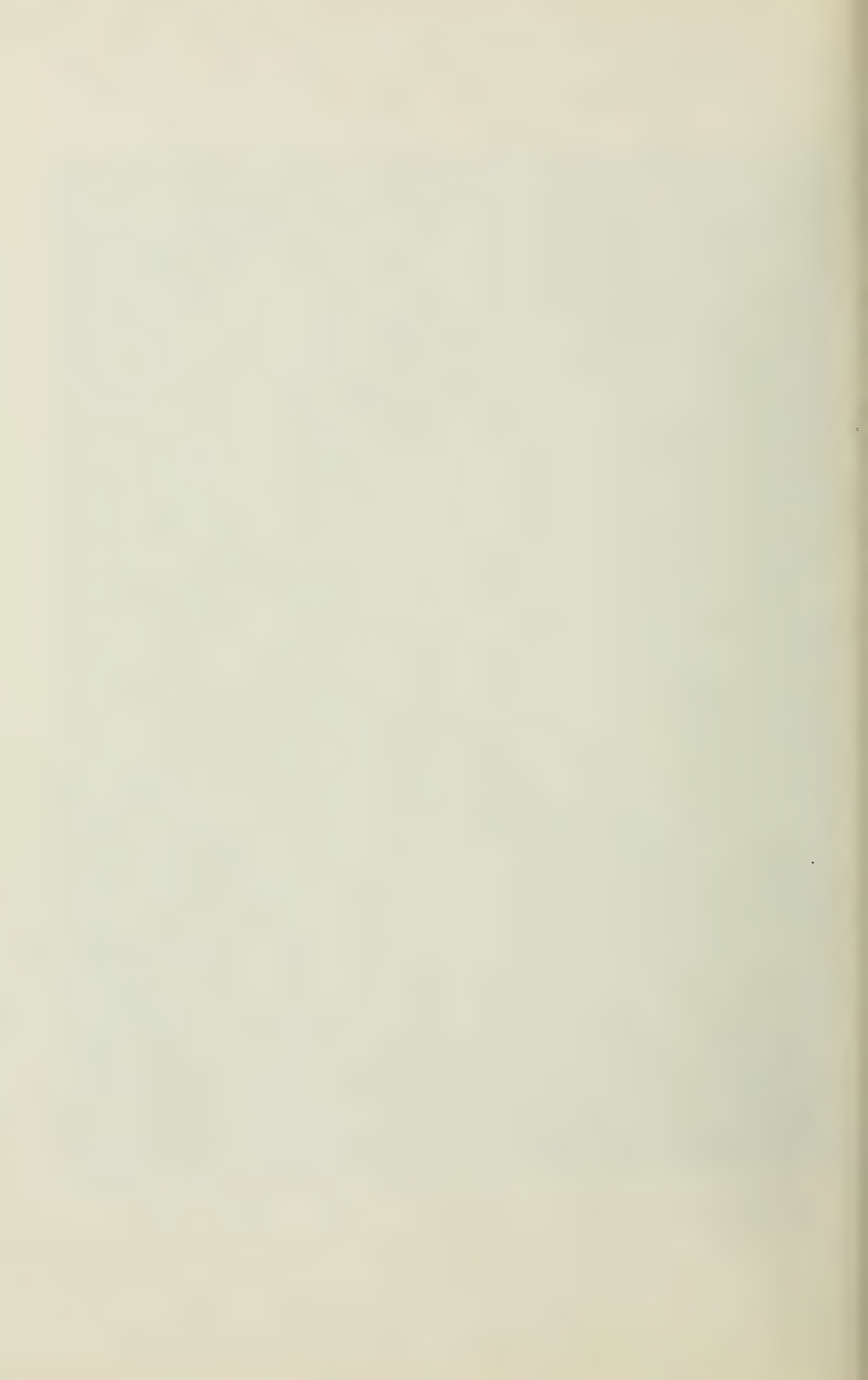


Beweinung (signiert) von Vincenzo Onofri. Bologna. S. Petronio.



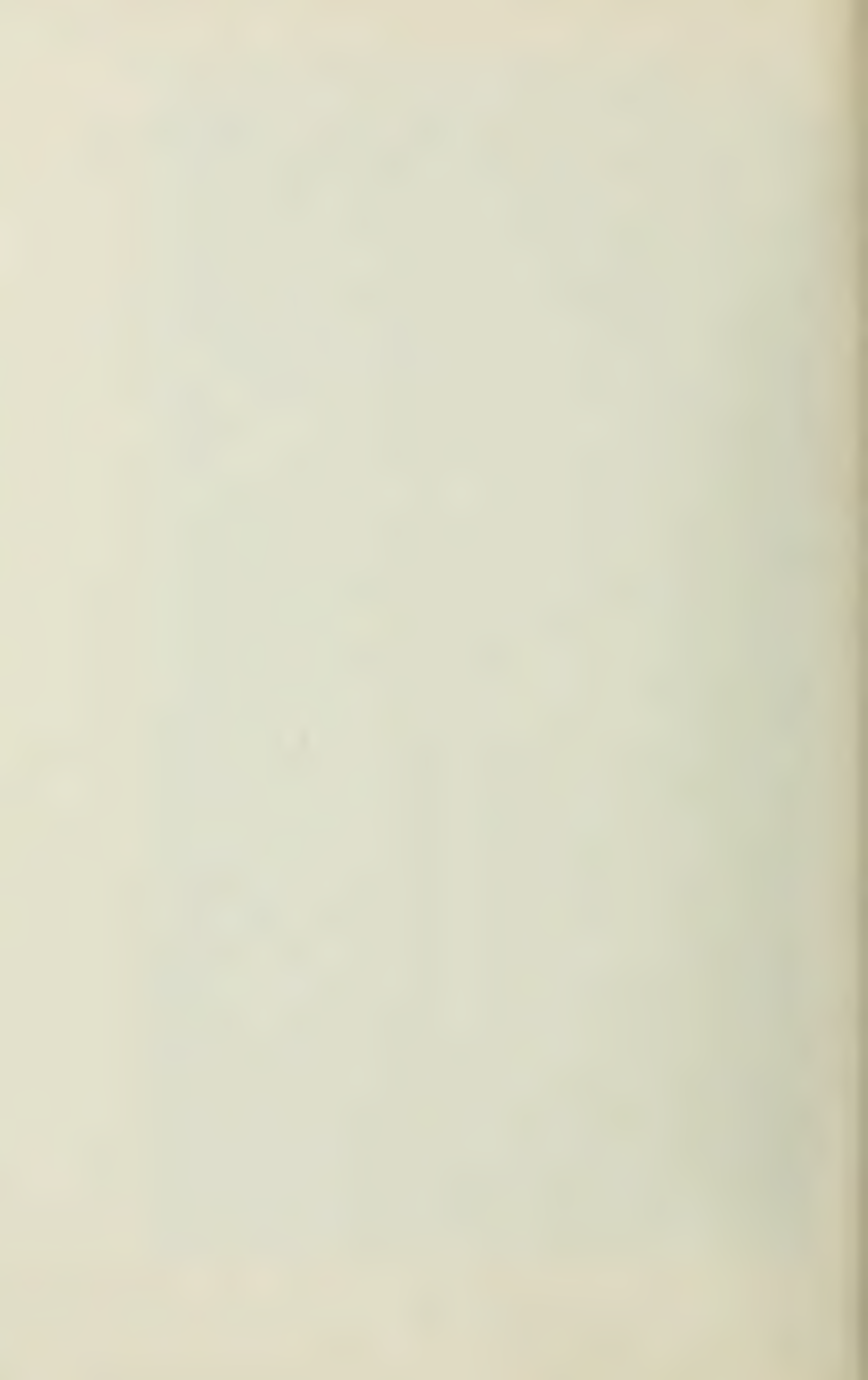


Altar von Vincenzo Onofri (signiert und datiert). Bologna, S. Maria dei Servi.



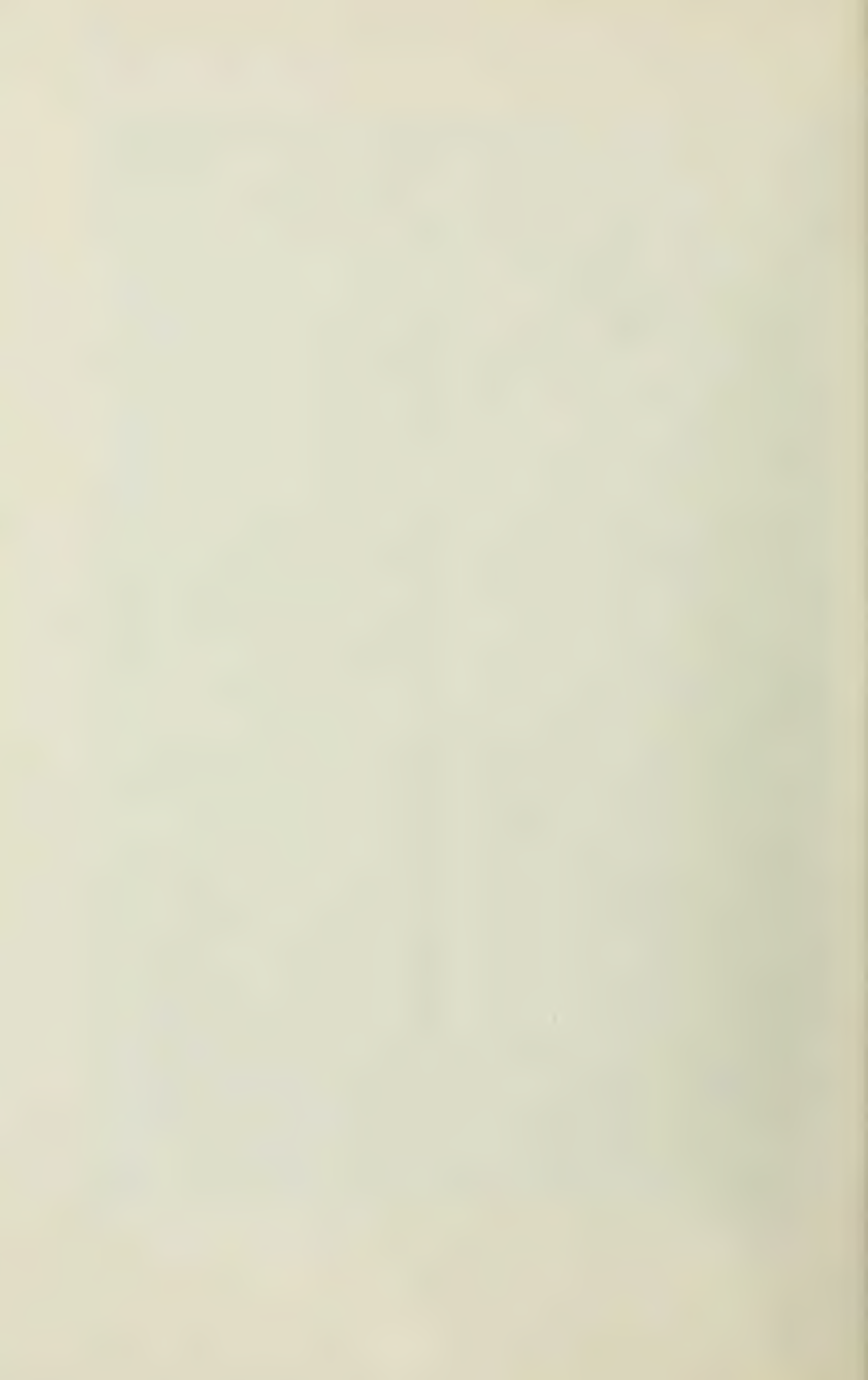


Grabmal des Cesare Nacci von Vincenzo Onofri. Bologna, S. Petronio.





Grabmal des Antonio Busi von Vincenzo Onofri. Persiceto, S. Maria del Poggio.





Büste eines gerüsteten Jünglings von Vincenzo Onofri. London, Kollektion von Mrs. Duveen Bros.



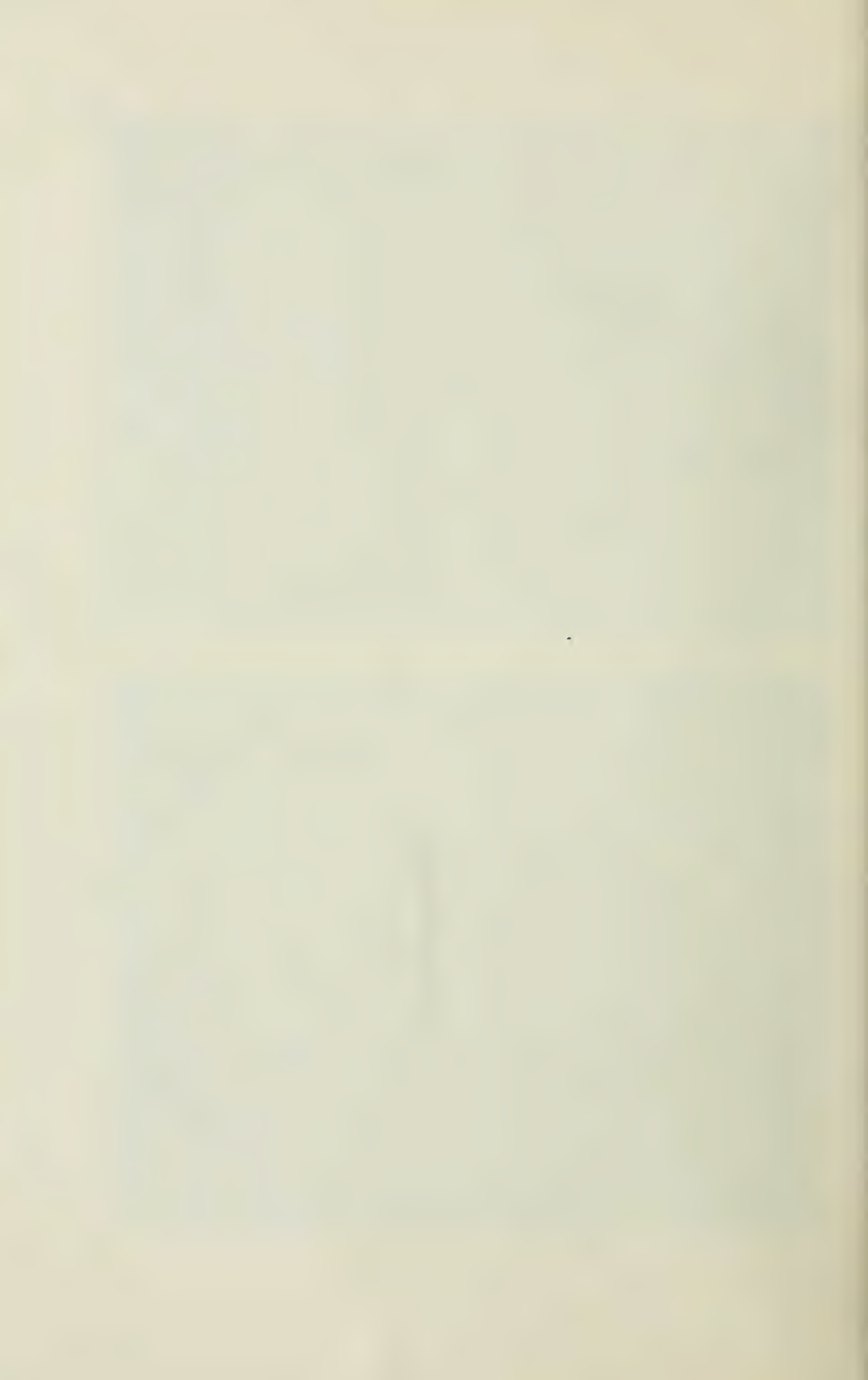


1.



2.

1. Marmorbüste des Filippo Beroaldo von Vincenzo Onofri. Bologna, S. Martino Maggiore. — 2. Marmorrelief-Porträt des Giovanni II. Bentivoglio. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

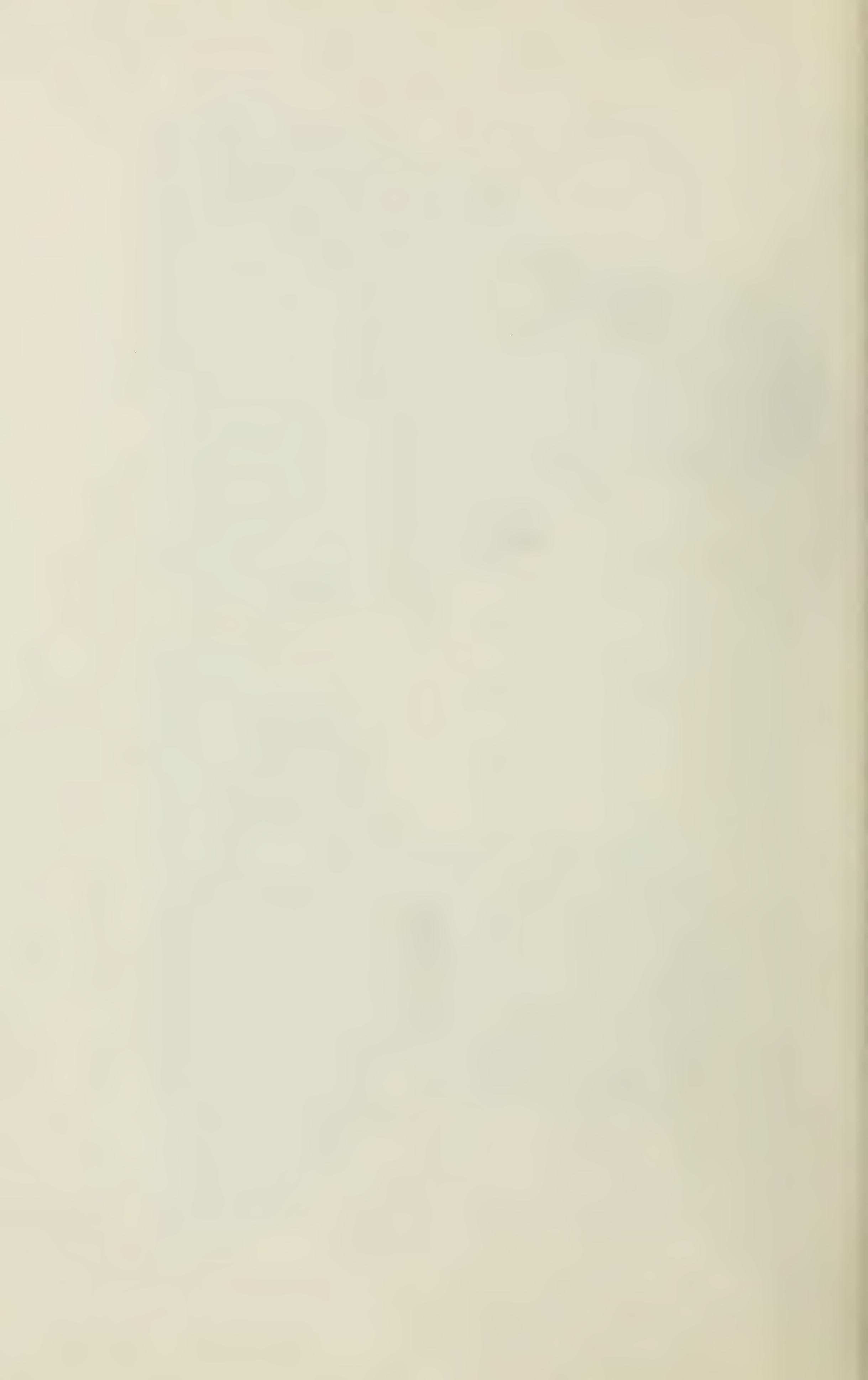


Taf. XV.



1. 2.

1. Terrakottabüste eines Unbekannten von Vincenzo Onofri. Florenz, Museo Nazionale. — 2. Heilige Catarina von Siena von Vincenzo Onofri. Paris, Louvre.



Taf. XVI.



1. Terrakottabüste von Vincenzo Onofri. (Profilansicht.) Florenz, Museo Nazionale. — 2. 3. 4. Medaillen Karls VIII. Berlin, Münzkabinett.





1.

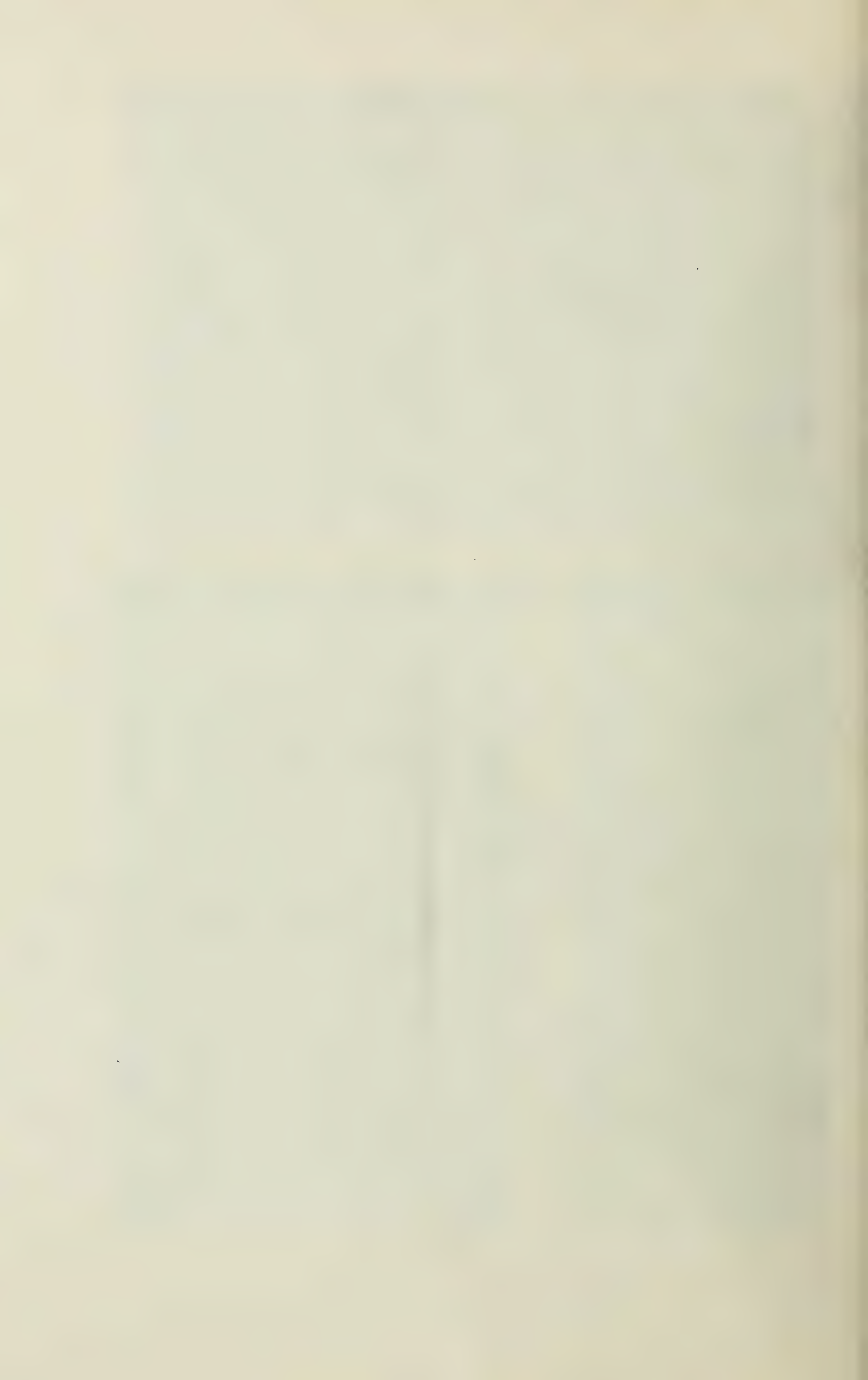


2.



3.

1. Grabmal des Pietro Canonici. Bologna, Museo Civico. — 2. Detail vom Altar des Vincenzo Onofri. Bologna, S. Maria dei Servi. — 3. Knabenbüste von Vincenzo Onofri. München, Glyptothek.





1.



2.

1. Terrakottabüste von Niccolò dell' Arca. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. — 2. Monument des Annibale Bentivoglio. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

